



HAL
open science

Transferts culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIXe siècle

Damien Ehrhardt

► **To cite this version:**

Damien Ehrhardt. Transferts culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIXe siècle. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Strasbourg, 2004. tel-01150190

HAL Id: tel-01150190

<https://hal.science/tel-01150190v1>

Submitted on 11 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HDR de Damien Ehrhardt

préparée à l'Université Marc Bloch (Strasbourg 2),

sous la responsabilité de Monsieur le Professeur Jacques Viret

Titre du dossier d'HDR :

Transferts culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique instrumentale au XIXe siècle

Date de la soutenance : 20 novembre 2004

Composition du jury :

Monsieur le Professeur Jacques Viret (Université Marc Bloch), directeur
Monsieur le Professeur Serge Gut (émérite, Université Paris-Sorbonne), rapporteur
Monsieur le Professeur Wolf Frobenius (Universität des Saarlandes, Allemagne), rapporteur
Monsieur le Professeur Nicolas Meeus (Université Paris-Sorbonne)
Monsieur Xavier Hascher, MCF HDR (Université Marc Bloch), président;

Université Marc Bloch

(Strasbourg-II)

Département de musique

**LA MUSIQUE À PROGRAMME
ET L'INFLUENCE ALLEMANDE EN FRANCE**

1870-1914

Mémoire inédit

du dossier d'habilitation présenté par

Damien Ehrhardt

sous la responsabilité de

Monsieur le professeur Jacques Viret

2004

Avant-Propos

L'émergence des écoles nationales en Europe au XIX^e siècle est un phénomène qui relève non seulement de l'histoire des nations, mais aussi de celle des relations interculturelles. Certes, la fondation de la Société nationale de Musique avec sa devise « *Ars gallica* » est un acte politique après la guerre de 1870. Il n'empêche que l'avènement du wagnérisme en France montre à quel point cette « école nationale » demeure perméable à l'influence de la *Neudeutsche Schule*. Mon projet de recherche à la Fondation Alexander-von-Humboldt concernant l'évolution et la fonction de la musique à programme en France de 1870 à 1914, m'a conduit à m'interroger sur les échanges entre la *Neudeutsche Schule* et la Société nationale de Musique. Le présent mémoire réalise une synthèse des études faites préalablement dans le cadre de ce projet, et dont certaines ont déjà fait l'objet d'articles scientifiques. Il en est ainsi des publications sur la scène musicale après la guerre franco-prussienne, la réception de Liszt en France, le poème symphonique chez Chausson, la musique à programme chez d'Indy, tout comme cette dernière chez Franck et ses disciples¹, qui ont servi de base respectivement à la rédaction des Chapitres I, V, VII, VIII et X. Il en est de même de ma communication sur l'esthétique de la musique à programme au colloque international de Weimar en 1999 sur la « *Neudeutsche Schule* et l'Europe », laquelle a été à l'origine de la rédaction des Chapitres II à IV. La première version – inédite – de ce mémoire, rédigée en langue allemande et intitulée *Zur Programm Musik in Frankreich (1871-1914). Historische und*

1 Cf. Ehrhardt 2000b et c, Ehrhardt 2002a et b, tout comme Ehrhardt 2004.

ästhetische Aspekte, disposait les dix chapitres selon un plan différent, qui distinguait les aspects historiques (ordre initial d'enchaînement : Chapitres V, VI, I, IX et X) et esthétiques (Chapitres III, IV et II, VII et VIII). Loin de me borner à traduire le texte de cette première version en français et à changer l'ordre des chapitres, j'ai procédé ici à une véritable refonte de ce travail préparatoire.

Je tiens à exprimer ma gratitude à Monsieur le Professeur Jacques Viret d'avoir accepté d'être le responsable de mon dossier d'habilitation. Qu'il me soit permis de remercier, en outre, la Fondation Alexander-von-Humboldt de m'avoir fait bénéficier d'une bourse de recherche post-doctorale d'avril 1999 à mars 2001, et de m'avoir invité au colloque « Sciences humaines – Kulturwissenschaften », les 14 et 15 novembre 2003 à Paris – colloque qui a orienté mon travail vers de nouvelles perspectives, notamment en matière d'histoire culturelle. Par ailleurs, je suis reconnaissant à Monsieur le Professeur Detlef Altenburg – qui a dirigé mes recherches dans le cadre de la Fondation Alexander-von-Humboldt – et à Monsieur le Professeur Jean-Pierre Armengaud de m'avoir orienté vers la publication d'un ouvrage de synthèse. Mes remerciements vont également à mes amis qui m'ont régulièrement offert leur collaboration, et tout particulièrement à Dr. Peter Jost et à Dr. Alain Patrick Olivier. Qu'il me soit permis de remercier, enfin, le Département de Musique de la Bibliothèque nationale de France pour les documents aimablement communiqués, sans lesquels je n'aurais pas pu constituer le catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales (1865-1915) et les listes concernant la musique à programme, jouée par la Société nationale de Musique et la Société Musicale Indépendante (Annexes I et II).

Introduction

La présente étude, consacrée à la musique à programme¹ en France dans les années 1870-1914, met partiellement en lumière les interactions entre les tendances nationales de la musique en France et en Allemagne, et tout particulièrement les relations entre la Société nationale de Musique et la *Neudeutsche Schule* (« nouvelle école allemande »). La composition inhabituelle de cette dernière peut sembler paradoxale pour une école nationale si l'on songe au fait qu'elle compte parmi ses dirigeants un Hongrois ayant vécu en France (Liszt), un Allemand exilé (Wagner) et un Français (Berlioz). D'un autre côté, les séjours, en Allemagne, de compositeurs comme Saint-Saëns ou d'Indy ont joué un rôle essentiel dans l'émergence de la « Nouvelle École française » et de son cadre institutionnel, la Société nationale de Musique. La France a donc été marquée par les idées et la production de la *Neudeutsche Schule*, même si son centre d'intérêt s'est fixé temporairement sur le wagnérisme.

1 Nous appliquons ici le terme « musique à programme » à des œuvres instrumentales autonomes, parfois avec parties chorales ou voix solistes, fondées sur des sujets extra-musicaux. Ces derniers peuvent être évoqués ou précisés à l'aide d'un programme qui peut prendre la forme de titre(s) ou de textes complémentaires. Les principaux genres de la musique à programme sont l'ouverture de concert, le poème symphonique et la symphonie à programme. Même si la musique à programme connaît des cas limites qui ne sont pas nécessairement destinés à l'orchestre – comme les cycles de pièces caractéristiques d'un Schumann, elle n'en reste pas moins liée à la musique symphonique et à son évolution au XIX^e siècle. Berlioz et Liszt ne vont-ils pas jusqu'à remplacer la symphonie absolue par des genres de la musique à programme à savoir la symphonie à programme pour le premier, le poème symphonique et la symphonie à programme pour le second ? C'est pourquoi la présente étude prend en considération à la fois le domaine de la musique symphonique et celui de la musique à programme.

Les dates symboliques de la guerre franco-prussienne (1870) et du début de la Première Guerre mondiale (1914) fixent le cadre chronologique du présent travail, que nous avons voulu définir sur un plan purement politique. Il convient de s'interroger sur l'importance des bouleversements engendrés par ces guerres sur la vie musicale française. De plus, on peut se demander dans quelle mesure Berlioz et Liszt – éminents représentants de la *Neudeutsche Schule* dans le domaine de la musique instrumentale – ont pu influencer le mouvement symphonique français, surgi dans l'entourage de la Société nationale de Musique. Fondée en 1871, cette société vise, après la défaite, à promouvoir les compositeurs français, dont beaucoup se consacrent à la symphonie et à la musique à programme. Dans sa promotion des œuvres instrumentales, la Société nationale de Musique renoue précisément avec le poème symphonique – genre représentatif de la *Neudeutsche Schule* aux côtés du drame musical et de la symphonie à programme – après la guerre franco-prussienne, à une époque placée sous le signe d'un nationalisme emphatique. Ces observations montrent à quel point les échanges entre la France et l'Allemagne sont complexes au XIX^e siècle. Il semblerait que la guerre franco-prussienne, loin de nuire à la pénétration de la musique germanique, ouvre une période de germanophilie intense dans le domaine musical, qui contraste avec le patriotisme politique quelquefois affiché naïvement par les musiciens. Qu'en est-il alors de l'opposition entre la *Neudeutsche Schule* et la Société nationale de Musique ? En quoi consiste le caractère national de ces écoles ? Ces dernières ont-elles vraiment des caractéristiques « nationales » ou réunissent-elles des compositeurs qui se trouvent être « accidentellement » français ou allemands ?

Par ailleurs, la conception wagnérienne du drame musical représente un idéal d'avenir (*zukunftsweisendes Ideal*) autant pour la *Neudeutsche Schule* que pour les adeptes du wagnérisme français. Il reste à connaître la fonction du poème symphonique et de la symphonie à programme en France dans les années 1870-1914. Posant le postu-

lat du progrès des principes structurels, Liszt conçoit ces nouveaux genres de la musique à programme comme l'idéal d'avenir de la musique instrumentale. C'est pourquoi, il abandonne, tout comme Berlioz, la symphonie traditionnelle pour se consacrer uniquement à ces genres nouveaux. En France, dans les années 1870-1914, la symphonie à programme et le poème symphonique représentent-ils toujours l'idéal d'avenir de la musique instrumentale ou des possibilités créatrices parmi d'autres pouvant coexister avec la symphonie absolue ? La musique symphonique française ne s'approprie-t-elle que partiellement l'idée du poème symphonique ou s'inscrit-elle dans la lignée des ambitieuses prémisses compositionnelles de Liszt ?

L'inclination particulière pour les nouveaux genres de la musique à programme n'est pas sans lien avec la célèbre phrase de Wagner sur l'impossibilité de continuer à composer des symphonies après celles de Beethoven. Afin de résoudre ce problème, Liszt veut empreindre la musique de poésie. C'est pourquoi il renoue avec l'« idée poétique » de Schumann, tout en subissant l'influence de la symphonie à programme berliozienne, et il forge le poème symphonique, hérité de l'ouverture de concert, qu'il émancipe de sa fonction introductive première. La plupart du temps, les œuvres symphoniques de la *Neudeutsche Schule* sont munies de programmes relativement détaillés ou de titres faisant implicitement référence à une trame narrative (*Handlungsgerüst*). Les différentes parties de la forme peuvent décrire ou ne pas décrire l'action du programme. Dans le premier cas, il s'agit du « type narratif » qui a souvent recours aux effets pittoresques de la musique descriptive. Force est de constater que Liszt demande au programme de faire partie intégrante de l'œuvre. Ce point sèmera la dissension entre la *Neudeutsche Schule* et Hanslick – ce dernier se refusant à intégrer des éléments extramusicaux dans le contenu, ce qui ne manquera pas de provoquer, dans l'espace germanique, un débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, que l'on qualifie parfois de « querelle des romantiques ». Dans quelle mesure la France est-elle sensible à ce débat ?

Les personnalités françaises, férues d'esthétique, vont-elles jusqu'à susciter une réflexion autour de la musique descriptive, du type narratif ou encore de la remise en question de la légitimité de composer des symphonies après Beethoven ? Enfin, on peut s'interroger sur les étapes jalonnant l'évolution de la musique à programme dans l'Hexagone. La réponse à toutes ces questions permettra peut-être de mieux comprendre le transfert culturel des idéaux de la *Neudeutsche Schule* vers la France dans le domaine de la production instrumentale. La présente étude se propose de livrer une contribution à cette problématique.

Les travaux sur les échanges culturels franco-allemands dans ce domaine concernent avant tout la diffusion des idées wagnériennes du point de vue compositionnel et sur le plan de la politique et de l'esthétique du drame musical. Le wagnérisme a été étudié sous de multiples aspects, tant du point de vue littéraire que sous l'angle musicologique². Les transferts culturels entre les deux pays de la musique symphonique et du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale à la charnière des XIX^e et XX^e siècles n'ont pas encore fait l'objet d'un travail approfondi³. L'étude de la musique à programme

2 Cf. à ce propos : Koppen 1973, Huebner 1999, Schwartz 1999 et Fauser/Schwartz.

3 Angelus SEIPT aborde n'aborde que sommairement ce domaine d'études dans son bref historique du poème symphonique en France, esquissé dans sa thèse de doctorat (Seipt 1981). En outre, les échanges franco-allemands liés à la musique symphonique ne sont abordés qu'en marge de certaines études consacrées à la musique à programme ou, plus généralement, à l'histoire de la musique (Digeon 1959 ; Eckart-Bäcker 1965a, b et c ; Gut 1982 ; Caullier 1981 et 1993 ; Chion 1993 ; Edler 1996 ; Duchesneau 1994, 1996 et 1997). Les travaux de SEIPT sur Franck et la contribution de FALLON à la musique symphonique chez Saint-Saëns (Fallon 1973) comptent parmi les rares thèses rédigées sur la musique à programme en France durant la période 1870-1914. Il convient d'ajouter à cela des études consacrées à des œuvres en particulier, comme les contributions de Klaus TRAPP, Marietheres GROWE et Ulrich MAHLERT respectivement sur *L'Apprenti sorcier* de Dukas, *Psyché* de Franck et la *Danse macabre* de Saint-Saëns (Goebel 1992, p. 60-76, 89-107 et 187-203). Signalons, en outre, l'article de Serge GUT consacré aux musiques française et allemande de 1880 à 1920 (Gut 1993). Cet

chez des compositeurs tels que d'Indy ou Chausson, tout comme la réalisation d'un travail de synthèse consacré à l'histoire de la musique instrumentale en France, représentent donc d'importants *desiderata* de la recherche. Le présent ouvrage, axé sur la musique à programme et l'influence allemande en France dans les années 1870-1914, permet de mieux connaître l'émergence des écoles nationales et les aspects supranationaux des relations interculturelles entre ces deux pays. Bien qu'il ne soit pas possible d'aborder ici les échanges culturels dans un contexte historique élargi, nous nous proposons de situer notre étude par rapport aux nouvelles réflexions en matière de communication interculturelle⁴ et aux recherches sur les arts et la culture entre 1870 et 1914⁵.

En outre, il est important de distinguer l'histoire des idées des aspects compositionnels : chacun de ces domaines fait l'objet d'une réception particulière. La présente étude, fondée essentiellement sur un dépouillement de documents relatant des faits sur l'histoire des idées – lesquels ne couvrent que partiellement le champ de la réception, privilégiera les aspects historiques et esthétiques à l'approche analytique. Nous tenterons néanmoins cette dernière, mais à titre d'exemple, en ce qui concerne le poème symphonique chez Ernest Chausson et la musique à programme chez Vincent d'Indy. Dans notre étude, nous nous proposons d'aborder les aspects suivants :

article concerne avant tout des aspects compositionnels : sur le plan de la technique musicale, il traite d'une part du retour à la modalité en France et de son impact sur le plan harmonique, d'autre part de la généralisation du chromatisme en Allemagne et de l'éclatement de la syntaxe, tout en proposant une conclusion liée à des considérations esthétiques.

4 Voir par exemple : Espagne 1996 et 1999 ; Espagne/Hooock-Demarle/Régnier ; Dmitrieva/Espagne ; Bodeker/Veit/Werner.

5 Cf. Digeon 1959, mais aussi les recherches menées actuellement par Alexandre KOSTKA, dans le cadre d'une bourse à la fondation Alexander-von-Humboldt, sur la médiation artistique entre la France et l'Allemagne entre 1870 et la Première Guerre mondiale.

- La fondation de la Société nationale de Musique et l'émergence de la « Nouvelle École française » après la guerre franco-prussienne, afin de comprendre pourquoi les compositeurs ont renoué avec l'idée du poème symphonique, en tant que genre de la *Neudeutsche Schule*, à une époque marquée par un nationalisme emphatique (Chapitre premier) ;
- La définition de la musique à programme et du poème symphonique, tout comme l'esthétique de la musique instrumentale au moyen d'observations et de faits concernant l'histoire de la réception (Chapitres II à IV).
- L'accueil de Liszt et la renaissance de Berlioz en France pour évaluer l'influence des œuvres et des idées de ces deux compositeurs sur la musique symphonique et les œuvres à programme⁶ dans l'Hexagone après 1870 (Chapitres V et VI) ;
- L'étude du poème symphonique chez Ernest Chausson (Chapitre VII) et de la musique à programme chez Vincent d'Indy (Chapitre VIII), afin d'illustrer les considérations esthétiques abordées au cours des Chapitres II à IV ;
- La composition du répertoire orchestral et l'évolution de la musique à programme (Chapitres IX et X).

Notre démarche ira donc du général au particulier, puis du particulier au général. En effet, après les aspects généraux liés à l'histoire et à l'esthétique de la musique instrumentale (Chapitres I-IV), nous aborderons des aspects plus particuliers liés à la réception et à l'œuvre de quatre compositeurs (Chapitres V-VIII), avant de terminer, en guise de bilan, par une réflexion plus générale sur la composition du répertoire orchestral et l'évolution de la musique à programme (Chapitres IX-X).

6 Dans le présent travail, l'expression « œuvres à programme » remplace : « œuvres de la musique à programme ».

I

La guerre franco-prussienne, la fondation de la Société nationale de Musique et l'émergence de la Nouvelle École française

La guerre franco-prussienne et la défaite ont amené les Français à se replier sur leur identité nationale. Il convient de se demander si ces derniers ont vraiment ignoré la musique allemande après 1870. Dans l'immédiat après-guerre, Richard Wagner et la musique germanique ont été bannis – ne serait-ce que momentanément – du répertoire français¹. Mais les relations entre ces deux cultures ne sauraient être si simples. Berlioz, Wagner et Liszt ont été perçus, en Allemagne, comme les principaux représentants de la *Neudeutsche Schule*, école « allemande » – si l'on se fie à son appellation, qui a reconnu sa figure d'identification en la personne de Berlioz, compositeur éminemment français. De même, le fait que la France cultive précisément après la guerre de 1870, le genre du poème symphonique, représentatif de la *Neudeutsche Schule*, dénote qu'il est important de se défaire du cliché « ami-ennemi » dans une telle approche des échanges interculturels.

Eu égard à la complexité de la situation, nous nous proposons de saisir, dans le contexte de la guerre, le comportement réciproque des scènes musicales française et allemande, à travers l'étude des principaux périodiques musicaux en vigueur dans les deux pays : *Le Ménestrel*, *la Revue et Gazette musicale de Paris*, *la Neue Zeitschrift für Mu-*

1 Cf. par exemple : Eckart-Bäcker 1965a, p. 179.

sik et le *Musikalisches Wochenblatt*. Ces revues ne paraissent pas durant la phase la plus difficile de la guerre et de l'après-guerre : *Le Ménestrel*, par exemple, ne fait l'objet d'aucune publication de septembre 1870 à septembre 1871. Hormis cette phase particulièrement difficile dont témoignent les « Tablettes artistiques » d'Arthur Pougin², la vie musicale parisienne reste très active immédiatement avant la guerre et après la Commune. En mars 1870 – encore avant la guerre et la fondation de la Société nationale de Musique qui s'en suit, le correspondant du *Musikalisches Wochenblatt* en France, Heinrich von Ende, ne peut nier que la musique, à Paris, prenne un essor considérable³. De même, Emmanuel-Mathieu de Monter constate peu après les événements de 1870-1871 dans la *Revue et Gazette musicale*, que « jamais on n'a fait à Paris autant de musique – bonne ou mauvaise – mais, enfin, autant de musique que depuis trois mois [octobre-décembre 1871]; à aucune époque cet art séducteur ne s'est ancré aussi profondément dans la vie sociale et privée d'une population »⁴. L'importante production dans le domaine de la musique et du théâtre se place, à cette époque, sous le signe d'un nationalisme emphatique. Même une fervente wagnérienne à l'instar d'Augusta Holmès se verra confier la composition de la musique pour *Dieu sauve la France*, pièce patriotique représentée le 19 décembre 1871 au Théâtre de la Gaîté⁵.

Toutefois, la consultation des périodiques montre que les Français ne se distancient généralement que très peu de la culture allemande, phénomène provoquant l'étonnement de la critique des deux pays. En France, au début de la guerre, on reste

2 Dans *Le Ménestrel* à partir du 24 septembre 1871.

3 Ende 1870, p. 190 [18 mars 1870] : « Doch ist nicht zu leugnen, dass die Musik in Paris in der neueren Zeit gewaltigen Aufschwung nimmt ».

4 Monter 1872a.

5 « Tablettes artistiques 1870-1871 », *Le Ménestrel* 36, 1871, p. 347 sq., 356 sq., 366 sq., 380 sq. etc.

surpris de voir consommer de la bière allemande les auditeurs de l'« Alcazar d'été » sur les Champs-Élysées, qui inscrit tous les soirs des chants patriotiques⁶ à son programme⁷. De même, les critiques d'outre-Rhin s'étonnent du fait que les recettes de la Société Schumann en France soient destinées à financer la guerre⁸ et que Padeloup prononce un discours « plein de haine pour les Allemands » (*voll glühenden Deutschenhasses*) dans le cadre de ses Concerts populaires pour la souscription nationale en 1872, entre deux heures de musique allemande⁹. Il semblerait que les Français, dans le contexte de la guerre et de la Commune, n'aient en aucun cas banni la culture et la musique germanique, ce que confirme aussi la coexistence d'une annonce intitulée « Souscription patriotique de la presse française » et d'un article consacré à Haydn sur la première page du *Ménestrel*, le 28 août 1870.

Parallèlement à cela, des critiques allemands se rapprochent de la musique du voisin. Tel est le cas de Heinrich von Ende qui publie pour la revue *Musikalisches Wochenblatt* une série d'articles, témoins de la vie musicale et culturelle à Paris (*Mitteilungen aus Paris*). Le 17 mars 1871, lorsque la *Neue Zeitschrift für Musik* annonce la fin de la guerre¹⁰, Heinrich von Ende indique lui-même son objectif de rapprocher, à travers sa série d'articles, les deux peuples voisins. De plus, von Ende évoque un certain nombre de compositeurs très doués dans l'entourage de Saint-Saëns, qui vont à l'encontre du goût musical « généralement superficiel de leurs compatriotes ». Alexis Chauvet et

6 « La Marseillaise », « Le Rhin Allemand », « Les Girondins », « Le Réveil du Lion », « Les Prussiens », « À nous le Rhin », « La Française », « Nos ennemis », « La 32^e Demi Brigade », « Le Bataillon de la Moselle », « À la Frontière », « Vive la France » et « La Garde mobile ».

7 Cf. *Le Ménestrel* 37/35, 31 juillet 1870, p. 279.

8 *Neue Zeitschrift für Musik* 68/16, 12 avril 1871, p. 102.

9 *Neue Zeitschrift für Musik* 68/34, 1^{er} août 1872, p. 341.

10 *Neue Zeitschrift für Musik* 67/12, 17 mars 1871, p. 115.

Henri Fissot comptent au nombre de ces personnalités qui sortent, pour la plupart, des classes de François Benoist et d'Ambroise Thomas au Conservatoire de Paris. Il est symptomatique que Heinrich von Ende cite précisément l'ancienne (*alte*) et la nouvelle École allemande (*neue deutsche Schule*), représentées par Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms et Raff, comme modèle de ce mouvement qui formera plus tard la Société nationale de Musique¹¹. L'expression « nouvelle école allemande » (*Neudeutsche Schule*) a été forgée par Franz Brendel pour désigner le cénacle de Liszt à Weimar et les adeptes de la « musique de l'avenir », qui se sont opposés aux partisans de Hanslick et de Brahms dans le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. Franz Brendel parle également d'« ancienne école allemande » (*Altdeutsche Schule*) afin de désigner les principaux compositeurs germaniques qui précèdent l'ère de la « musique absolue », c'est-à-dire l'époque classique où la musique accède à son autonomie. Le fait de rencontrer le nom de Brahms parmi les compositeurs cités montre qu'il ne s'agit nullement des représentants de la *Alt-* et de la *Neudeutsche Schule* dans l'esprit de Franz Brendel (cf. « Brahms »), mais plutôt de quelques-uns des compositeurs allemands les plus célèbres du passé et du présent. L'influence de la *Neudeutsche Schule* sur la musique française a été évoquée avant la fondation de la Société nationale de Musique en 1871. En effet, un compte rendu de la *Neue Zeitschrift für Musik*, paru le 19 août 1870 – au début de la guerre franco-prussienne, félicite Paul Lacombe pour le travail remarquable de sa *Sonate pour piano et violon*, lequel démontre clairement – toujours selon l'auteur de cette contribution qui la signe sous le pseudonyme *Rf* – que les principes de la *Neudeutsche Schule* trouvent leur entrée en France¹². Il est improbable qu'il s'agisse ici de la *Neudeutsche Schule* dans l'esprit de Franz Brendel. Cette ex-

11 *Musikalisches Wochenblatt* 2/12, 17 mars 1871, p. 185 sq.

12 *Neue Zeitschrift für Musik* 66/34, 19 août 1870, p. 311.

pression renverrait plutôt – comme chez Heinrich von Ende – aux compositeurs les plus connus d'Allemagne.

Certains critiques très patriotiques d'outre-Rhin interprètent le transfert culturel de la musique germanique vers la France comme un remède contre la prétendue superficialité de la musique française de leur temps. Le 19 janvier 1872 la *Neue Zeitschrift für Musik* publie un article hautement significatif à cet égard, signé du pseudonyme *-ke*. Son auteur dénonce la « dégénérescence morale » de l'opérette d'Offenbach et d'autres « bouffonneries », qui trouvent à Paris un sol particulièrement fertile, et lui oppose la force des « héros de l'art allemand ». Le critique pense que la partie de la société parisienne souhaitant la guérison n'a d'autre recours que de prendre son remède chez l'ennemi voisin : en témoigne l'importante présence de compositeurs allemands dans les programmes de concert français. Il estime toutefois que la flamme de la création musicale est loin d'être éteinte en France, où il apprécie tout particulièrement les nouvelles œuvres symphoniques de Saint-Saëns, Massenet et Bizet, la cantate *Gallia* de Gounod et l'oratorio *Ruth et Noémie* de César Franck¹³.

Des compositeurs ou critiques français comme Raymond Bouyer, Jean d'Udine, Julien Tiersot ou Vincent d'Indy reconnaissent eux-mêmes *a posteriori* l'influence bénéfique de la musique germanique, et tout particulièrement celle de Beethoven et de Wagner, sur la culture française des années 1870-1914. Pour Raymond Bouyer, « l'influence wagnérienne, aperçue depuis un demi-siècle dans tout l'art français [...] a restauré parmi nous le goût de la grande musique allemande, de Bach à Beethoven, sans oublier Mozart ; et c'est au germanisme omnipotent que la moderne symphonie française doit cette savante complication qui florissait, à la fin du moyen-âge, dans les pro-

13 *Neue Zeitschrift für Musik* 68/4, 19 janvier 1872, p. 44.

ductions vocales de l'école flamande ; c'est le génie de Wagner qui ramena la science : et quelle lourde responsabilité devant l'avenir de nous avoir imposé bon gré mal gré la polyphonie ! »¹⁴ Jean d'Udine reconnaît également l'influence bénéfique de Wagner sur la musique française. Non seulement certaines œuvres wagnériennes comme *Wallenstein* de d'Indy ou la *Gwendoline* de Chabrier sont « grandes » et « belles », mais grâce à l'influence de ce compositeur allemand, poursuit Jean d'Udine, « nous avons pu reconquérir si vite notre autonomie musicale »¹⁵. Julien Tiersot publie en 1918 une étude intitulée *Un demi-siècle de Musique Française*, dans laquelle il avoue « qu'à l'époque où elle s'exerça plus impérieusement, cette action du génie allemand était chose inéluctable et vraiment nécessaire. L'Allemagne est le pays de Bach, de Mozart, de Beethoven, sources pures, auxquelles il sera toujours permis, disons mieux, ordonné à tout le monde de venir s'abreuver. En outre, et à un point de vue plus général, l'Allemagne avait donné les preuves d'une puissance qu'il nous était malheureusement impossible de contester : il fallait connaître le secret de cette puissance afin de s'efforcer d'en faire son profit. En musique comme en tout autre chose. C'est pourquoi la jeunesse française d'après 1870 n'eut pas tort d'étudier Wagner et d'accepter son influence. »¹⁶

Après la Première Guerre mondiale, d'Indy s'appuie sur *Le Judaïsme et la musique* de Wagner – pamphlet violemment anti-juif que ce dernier a écrit à la suite d'un différend avec Meyerbeer – afin de s'opposer à des compositeurs français qu'il n'apprécie guère (Auber, Hérold, Meyerbeer, Adam, Halévy...) et qu'il regroupe sous l'appellation « École judaïque ». Tout comme certains critiques germaniques après la guerre de 1870, d'Indy interprète le transfert culturel de la musique allemande vers la France comme un

14 Bouyer 1907.

15 Udine 1908, p. 2-5.

16 Tiersot 1918, p. 146 sq.

remède contre la superficialité de certains compositeurs d'opéras ou d'opéras-comiques. Mais à la différence de ces critiques d'outre-Rhin, d'Indy remplace ici l'opposition franco-allemande par la distinction du Juif et du non-Juif (l'« Aryen »), rejoignant ainsi un antisémitisme fondé notamment sur les théories raciales de Gobineau, qui annoncent le nazisme et les horreurs des camps d'extermination. Il est symptomatique que d'Indy considère le Juif comme l'ennemi musical et non l'Allemand qui représente à ses yeux la quintessence du musicien « sérieux ».

D'un point de vue compositionnel, d'Indy retrouve aussi ses propres idées et celles de ses contemporains dans « le nouveau langage harmonique inauguré par l'auteur de *Tristan* », et la conception du drame musical chez ce dernier, facteurs qui ont ouvert à la musique française une voie nouvelle. Cette influence de la musique germanique, et de Wagner en particulier, « fut éminemment bienfaisante pour le groupe de producteur qu'on pouvait appeler *la génération d'entre deux guerres* car c'est cette influence qui débâta la route devant la jeune musique de chambre française, c'est cette influence qui, non contente d'agir sur la maîtrise harmonique et sur le langage musical, allait recueillir dans l'œuvre beethovénienne toutes les tentatives nouvelles pour ainsi dire de l'auteur de la Messe en Ré et dont Wagner avait largement profité dans le drame, c'est grâce à cette influence enfin [que] la jeune phalange des compositeurs de musique de chambre put s'élever jusqu'à la conception de la symphonie, avec ou sans titre : symphonie pure ou Poème symphonique »¹⁷.

17 IndyW. À propos de cette citation et de la définition du poème symphonique chez d'Indy, nous renvoyons au Chapitre II.

En outre, d'Indy reconnaît l'influence de la musique allemande sur l'émergence d'une école nationale en France. Il réussit même à intégrer des œuvres de compositeurs étrangers dans les programmes de la Société nationale de Musique à partir de l'assemblée générale du 21 novembre 1886. Et cela n'a pas été très facile, vu qu'un bon nombre de membres de cette institution a été réticent à la programmation de compositeurs étrangers dans leurs concerts. À titre documentaire, nous donnons ci-après le procès-verbal de l'assemblée générale du 21 novembre 1886. Durant cette session, d'Indy – comme chef de file d'un groupuscule souhaitant que la Société ouvre ses portes aux maîtres et aux jeunes compositeurs étrangers – propose la nomination du président Romain Bussine en tant que président d'honneur inamovible de l'association. Par ce geste très applaudi, d'Indy donne moins de poids aux arguments du parti adverse qui soutient précisément la personne de Romain Bussine :

« M^r d'Indy demande la parole. Il demande que M^r Bussine, en raison des services exceptionnels qu'il a rendus à la Société, ne soit plus soumis aux chances des élections et qu'il soit nommé président d'honneur inamovible du Comité. – Applaudissements prolongés. – M^r Bussine remercie M^r d'Indy ainsi que les autres membres qui se sont associés à cette affectueuse manifestation. Il demande d'attendre la fin de la séance avant de dire s'il accepte. Le président donne lecture d'un projet déposé par M^r d'Indy et signé par MM^r d'Indy, de Bréville, Bordes, Lerolle, Poujaud, Basès, Koechlin, Bonheur, Blanc, Tiersot. La parole est à M^r d'Indy. M^r d'Indy expose que la Société Nationale, après 15 ans d'existence, a suffisamment démontré la vitalité de la jeune école française. Elle a besoin maintenant de s'étendre. De plus, on [n']envoie pas toujours assez de musique de chambre intéressante pour faire les programmes. M. d'Indy pense que ce ne serait pas dévier du but primitif de la Société que d'admettre des auteurs étrangers, morts

ou vivants, à la condition toutefois, 1. que les concerts d'orchestre resteraient réservés aux compositeurs français ; 2. que les programmes de concerts ordinaires ne pourraient contenir que deux numéros au plus de musique étrangère. Mr Bussine déclare qu'il est nécessaire de suspendre la séance pendant quelques instants pour que les sociétaires puissent échanger librement leurs idées. – La séance est interrompue. La séance est rouverte. M^r Lefebvre combat la proposition. La Société cessera d'être nationale et deviendra une société de musique, comme beaucoup d'autres. M^r Bernard demande que l'Assemblée prononce la dissolution de la Société et qu'on en fonde une autre. M^r Bussine trouve la proposition de M^r d'Indy dangereuse pour les intérêts des musiciens français ; il consulte l'Assemblée pour savoir si elle veut voter sur le projet. La mise aux voix est adoptée. 42 votants. Pour la proposition de M^r d'Indy = 26 oui / Contre = 16 non. Le projet de M^r d'Indy est adopté. M^r Bussine déclare qu'il n'accepte pas, dans ces conditions, d'être nommé président inamovible de la Soc. Nat. – Protestations et acclamations prolongées. M^r Bussine consent à revenir sur sa décision. »¹⁸

Le protocole du 28 novembre nous apprend le retrait définitif de Romain Bussine. Comme nous le montre cette citation, l'intégration des œuvres de compositeurs étrangers dans les programmes de la Société nationale de Musique n'est pas le fruit d'une idéologie pro-germanique de la part de Vincent d'Indy qui invoque des raisons d'ordre purement artistique, liées au développement encore insuffisant de la musique de chambre française : « on [n']envoie pas toujours assez de musique de chambre intéressante pour faire les programmes ». Le fait que les concerts d'orchestre restent réservés aux compositeurs français conduit également à relativiser cette ouverture vers

18 Procès-verbaux de la Société nationale de Musique, F-Pn, *Rés. F. 994 (A, 5)*.

l'étranger. Notons toutefois qu'en 1886, l'impact de la guerre est moins sensible qu'en 1871 et que la mort de Wagner en 1883 n'est pas sans affirmer le mythe de ce compositeur, qui a déjà été créé de son vivant. Ce terreau fertile du wagnérisme laisse à la musique germanique toutes les chances de se développer dans la France de l'époque.

La Société nationale de Musique, fondée le 25 février 1871 « a pour but de faire connaître les œuvres, éditées ou non, des compositeurs français faisant partie de la Société ; de favoriser la production et la vulgarisation de toutes les œuvres musicales sérieuses ; d'encourager et de mettre en lumière, autant que cela sera en son pouvoir, toutes les tentatives musicales, de quelque forme qu'elles soient, à la condition qu'elles laissent voir chez leur auteur, des aspirations élevées et véritablement artistiques »¹⁹. Après 1886, la Société nationale de Musique poursuit toujours cet objectif, bien qu'elle ouvre ses portes « non seulement aux maîtres, mais encore aux jeunes compositeurs étrangers, ce qui a permis de comparer les progrès de l'art musical dans les différents pays »²⁰. Comme l'affirme Saint-Saëns, il était difficile pour un compositeur français de s'affirmer dans le domaine de la musique instrumentale avant 1870, puisque le répertoire des Concerts populaires de Padeloup s'articulait surtout autour de la musique classique et allemande. C'est dans ce contexte qu'il faut situer la fondation, après la guerre franco-prussienne, de la Société nationale de Musique²¹. Cette dernière visant la promotion des compositeurs français désireux de faire jouer leur musique instrumentale, a atteint son objectif vue la contribution de ses membres (Saint-Saëns, Franck, Fauré, Duparc, d'Indy, Chausson, Messager, Dukas...) à ce domaine. L'on serait donc presque tenté d'affirmer que la Société nationale de Musique favorise l'éclosion d'une

19 Statuts de la Société nationale de Musique, F-Pn, Rés. F. 994 (A, 2).

20 Brochure de la Société nationale de Musique, F-Pn, Rés. F. 994 (B, 11).

21 Comme nous l'explique Saint-Saëns, dans : Saint-Saëns 1880.

génération « allemande » de musiciens français au lieu de promouvoir la musique germanique en tant que telle.

Les œuvres instrumentales – et tout particulièrement celles destinées à l’orchestre – connaissent un fort développement dans les années 1870-1914. Arthur Pougin observe dans *Le Ménestrel*, en 1874, que le grand mouvement musical qui s’accroît ouvertement depuis le commencement de l’hiver 1871 est remarquable, dans la mesure où il « se produit surtout, contre l’ordinaire, à côté et en dehors du théâtre, et que c’est principalement au concert qu’il faut chercher les manifestations les plus intéressantes et les plus sérieuses »²². Dans son rapport sur les années 1874, 1876, 1877 et 1880 pour la *Revue et Gazette musicale*, Charles Bannelier confirme ce progrès dans l’art instrumental. En 1874, il se réjouit que « c’est dans la musique instrumentale que s’est manifesté le vrai mouvement, le vrai progrès »²³. En 1877, il ajoute : « Tout sollicite, disions-nous à cette place il y a un an, l’expansion de la musique instrumentale. Nous pouvons, Dieu merci nous répéter sans crainte. »²⁴ Le rapport de 1880 évoque directement les progrès dans le domaine de la musique symphonique : « Le goût du public parisien pour la musique symphonique poursuit son développement normal. Chaque année ajoute à l’importance du genre dans nos mœurs artistiques ; chaque année en active le progrès, en avance l’assimilation. »²⁵ En 1906, dans son article « L’évolution musicale », Saint-Saëns en vient lui aussi à parler de l’émancipation de la musique instrumentale et de la progression de l’orchestre²⁶. On observe, effectivement, sur le Graphique 1 (p. 25)²⁷,

22 « Les concerts », *Le Ménestrel* 40/12, 1873/74, p. 91-92.

23 BANNELIER, Charles, « Revue de l’Année 1873 », *Revue et Gazette musicale de Paris* 41/1, 1874, p. 1-4.

24 *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/1, 6 janvier 1878, p. 1.

25 *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/1, 4 janvier 1880, p. 3.

26 *Le Ménestrel* 72/25, 24 juin 1906, p. 189 sq.

une importante croissance du nombre d'éditions d'œuvres orchestrales pour la période 1865-1909. Cette croissance atteint son *summum* entre 1895 et 1909, à une époque marquée par les séjours triomphants, à Paris, dans les années 1897-1901 et 1905-1908, de chefs d'orchestre allemands tels que Felix Arthur Mottl, Arthur Nikisch, Richard Strauss ou Felix Weingartner²⁸.

Il apparaît, par ailleurs, que l'évolution précédemment esquissée de la musique orchestrale commence avant 1870²⁹. Ceci est certainement dû à l'action des associations d'orchestre à l'instar des Concerts populaires de la musique classique – fondés par Pasdeloup en 1861 – ou de la Société des jeunes artistes, institutions cherchant à compenser l'élitisme de la Société des Concerts du Conservatoire. Les années 1860 voient aussi l'émergence de la « Jeune École française » autour de Georges Bizet, Jules Massenet et Camille Saint-Saëns, compositeurs préconisant une musique française dans son esprit, qui se veut claire, équilibrée, sereine et d'une sensibilité incontestable³⁰. La fondation de la Société nationale de Musique avec sa devise « *Ars gallica* » est donc non seulement un acte politique après la guerre de 1870, mais aussi le fruit d'une longue évolution. Il semblerait que le conflit n'ait pas bouleversé en profondeur la vie musicale française. En effet, la fondation de la Société nationale de Musique n'a servi que de catalyseur à l'aspiration vers une musique spécifiquement française.

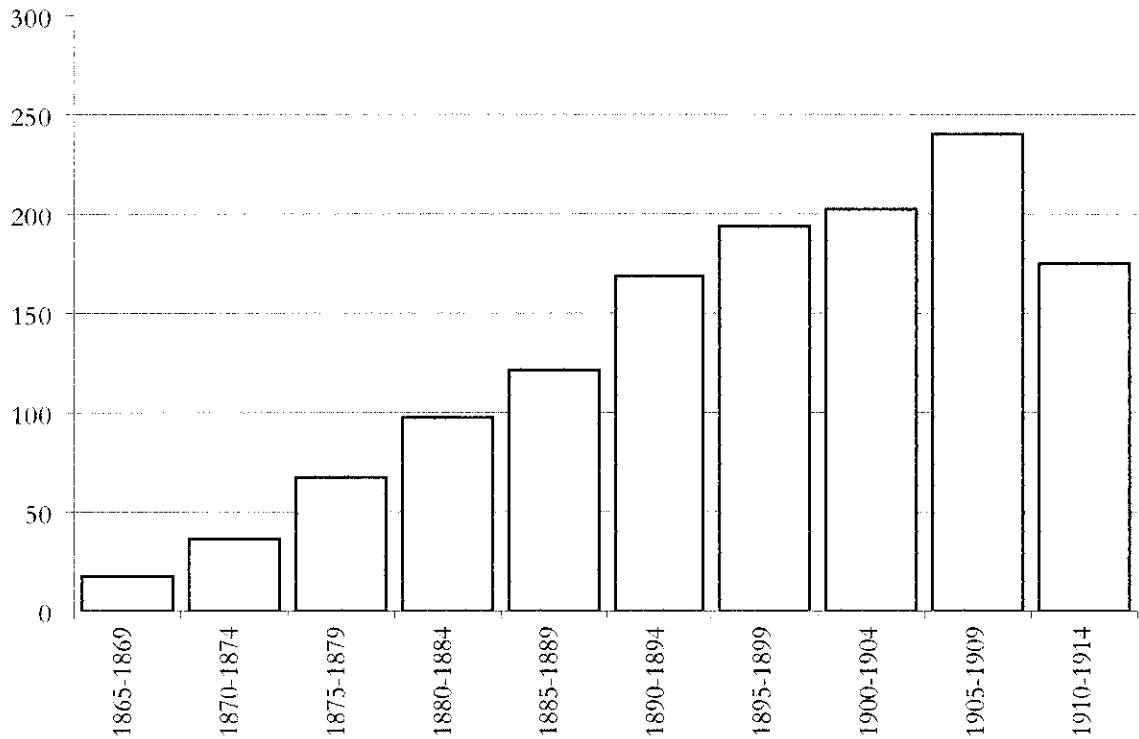
27 Le Graphique 1 se fonde sur le catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales, donné en Annexe 1, *cf.* à ce propos le Chapitre IX.

28 Voir Chapitre IV, p. 68 sq. et 76-78. En ce qui concerne les chefs d'orchestre allemands, *cf.* Caullier 1993, p. 36 sq.

29 Cette évolution s'observe encore mieux si l'on trace une courbe année par année (*cf.* représentation graphique dans : Ehrhardt 2000b, p. 9) au lieu d'avancer par tranches de cinq ans comme sur le Graphique 1.

30 Eckart-Bäcker 1965a, p. 175.

Graphique 1. Éditions françaises d'œuvres orchestrales



Nous avons vu d'une manière générale que, malgré le patriotisme d'après-guerre, cultivé par de nombreuses productions musicales et théâtrales, les Français, dans l'ensemble, ne se distancient que très peu de la culture allemande. Cela ne signifie pas pour autant que la guerre n'ait laissé aucune trace. Aussi peut-on lire dans *Le Ménestrel* du 10 septembre 1871 que très peu de Français ont assisté aux festivités commémorant le centenaire de la naissance de Beethoven³¹. Toujours dans le même numéro du *Ménestrel*, un compte rendu – que nous redonnons ci-après – s'en prend vivement à une œuvre

31 *Le Ménestrel* 37/41, 10 septembre 1871, p. 316.

parce que son sujet évoque, de manière peu diplomate, des souvenirs douloureux de la guerre :

« Nous lisons dans la *Revue et gazette musicale de Milan* qu'un compositeur suédois, M. J. M. Rosen, terminerait en ce moment une grande œuvre musicale à orchestre, intitulée *Jours de terreur à Paris*. En voici le programme : 1. Introduction, 2. Réveil, 3. Notre-Dame, dernière messe de l'Archevêque, 4. Démolition de la colonne Vendôme, 5. Le bivouac, 6. L'hymne de la pucelle d'Orléans, 7. Marche des Insurgés, 8. Chant de guerre, 9. Attaque des barricades, 10. Hymne funèbre pour les morts, 11. Le Champs de mars, marche de parade, 12. Finale, incendie des Tuileries ! L'auteur se proposerait de parcourir l'Allemagne et jusqu'à la France pour y faire entendre ce qu'il appelle son *grand tableau musical*. Nous lui conseillerons prudemment de ne pas franchir le Rhin. Même à orchestre, le souvenir de pareils événements serait mal accueilli à Paris. »³²

La défaite a fortement affaibli les Français dans leur conscience et les a incités à se remettre en question. Le catholicisme français a même reconnu dans la guerre et la Commune le châtement de Dieu, punissant une France corrompue par le matérialisme. C'est par le biais de nouvelles activités religieuses comme la construction d'églises – celle du Sacré-Cœur par exemple, que l'on espère implorer la grâce divine. *Rédemption* de Franck, dont le sujet oppose le Christ au monde humain, doit être située dans ce contexte. La défaite française amène une nouvelle orientation tant du point de vue politique, avec l'esprit de revanche, que sur le plan culturel, avec une forte prédilection pour les sujets patriotiques. Cette nouvelle orientation génère de nombreuses odes et cantates à la France, mais aussi d'autres œuvres à l'instar de la *Marche héroïque* de Saint-Saëns

32 *Le Ménestrel* 37/41, 10 septembre 1871, p. 316.

(1871), du poème symphonique *Jeanne d'Arc* de Georges Jean Pfeiffer (1872) ou de l'ouverture *Patrie* de Georges Bizet (1874)³³. Il semblerait qu'immédiatement après la guerre, ce soient les sujets patriotiques qui priment et non la musique, dont on ne rapproche pas toujours l'origine germanique des événements politiques. Ceci pourrait expliquer, par exemple, le discours anti-allemand de Padeloup. Il convient de noter à cet égard une conscience pour la spécificité de la musique nationale moins forte en France à cette époque-là qu'elle ne le sera au XX^e siècle ou qu'elle ne l'a été au XIX^e siècle, en Allemagne. L'idée d'une ancienne et d'une nouvelle école allemande, formulée par Franz Brendel, ne précède-t-elle pas la fondation de la Société nationale de Musique, voire l'émergence de la « Jeune École française » ? De nombreux compositeurs français à l'affût d'un style national, ne subissent-ils pas l'influence de la musique germanique après la guerre de 1870 ? Il est vrai que la musique française, après s'être imprégnée de musique allemande, cherche à emprunter une autre voie. Debussy, qui parvient à se délivrer de l'univers tonal et du wagnérisme, prend une orientation nouvelle avec sa musique originale, teintée d'exotisme et avide de liberté. Après une phase d'appropriation de la musique allemande, les Français sont donc à la recherche de la différence, qu'ils trouvent avec le debussysme. Dans le domaine de l'art, le rapport de force est inversé : au long du XIX^e siècle, la France reste dominante face à une Allemagne, dont les artistes acceptent la tutelle française après la guerre de 1870, avant de s'en démarquer et d'innover sur leur propre terrain. Dans ses recherches actuelles sur la médiation artistique entre la France et l'Allemagne, Alexandre Kostka fait suivre au phénomène

33 L'ouverture *Patrie* se rapporte en réalité à un « Épisode de la Guerre de Pologne (Bataille de Raclawice gagnée sur les Russes, par Kosciusko, 1792) », comme l'indique l'édition originale de 1874. Cette composition semble néanmoins liée à la guerre franco-prussienne, comme le précisera Julien TIERSOT : « Que Bizet, en la [l'Ouverture *Patrie*] composant, se soit reporté à ses impressions encore fraîches de l'année terrible, cela ne saurait faire doute. » (cf. Tiersot 1918, p. 32).

d'appropriation de la culture française, une volonté de distinction de la part des artistes allemands³⁴. Il est significatif que la position de faiblesse de la France et de l'Allemagne respectivement dans les domaines de la musique et des arts, pose des problèmes d'identité nationale dans la situation d'après-guerre, lesquels ne seront résolus que progressivement par un processus d'émancipation de la culture du voisin.

C'est avant tout à la constitution d'une musique nationale qu'aspire la « Jeune École française » qui va amener la Société nationale de Musique à se constituer. Le critique Monter voit dans l'intense activité culturelle de l'après-guerre une chance pour l'art français, lorsqu'il affirme en 1872 : « Ayons la volonté, l'esprit d'initiative, l'énergie. Il y a nécessité d'agir et de réagir, au nom des intérêts de l'art français. »³⁵ La même année, Henri Blaze de Bury donne une leçon de patriotisme aux jeunes musiciens, en les incitant à se détacher du germanisme. Blaze de Bury recherche ce qui est typiquement français non seulement dans les sujets – puisqu'il existe suffisamment d'odes ou de symphonies dédiées à la France qui dans leur essence sont allemandes – mais aussi, et surtout, dans la musique elle-même³⁶. Cet éloignement de la musique germanique ne signifie pas pour autant que les adeptes de la Société nationale de Musique aient rompu tout lien avec le pays voisin. Au contraire, les séjours en Allemagne, et notamment à Bayreuth, de compositeurs comme Vincent d'Indy sont d'une importance décisive pour

34 Cf. sa communication sur « La médiation artistique entre la France et l'Allemagne entre 1870 et la Première Guerre mondiale », tenue lors du Colloque Humboldt « Sciences Humaines – Kulturwissenschaften » (Paris, 14-15 novembre 2003).

35 Monter 1872a.

36 F. de LAGENEVAIS [= BLAZE DE BURY, Henri], « Die französische Musik – ein Wort über ihre Vergangenheit und ihre Zukunft. Betrachtungen über das Nationale in der Musik vom französischen Standpunkte aus », *Allgemeine musikalische Zeitung* 7/42, 1872, p. 668-670 ; 7/43, p. 681-686 ; 7/44, p. 697-701 ; 7/45, p. 713-717 (cité d'après la traduction allemande de L. V. St.)

l'émergence d'une école nationale qui souhaiterait accorder à la musique française une première place en Europe. Arthur Pougin n'affirme-t-il pas en 1872 que « jamais la force d'expansion de la musique française n'a été aussi grande, aussi complète, aussi universelle » ?³⁷ Rappelons toutefois que des personnalités comme Raymond Bouyer, Jean d'Udine, Julien Tiersot ou Vincent d'Indy reconnaîtront l'influence de la musique allemande sur l'émergence d'une école nationale française après le wagnérisme. Ce dernier marque profondément les années 1880 avec la publication de la *Revue wagnérienne*, et les années 1890, durant lesquelles les idées et les œuvres du maître trouvent une large diffusion auprès du public, à l'origine d'une véritable « wagnérophilie ». Le wagnérisme a donc été favorable à un rapprochement franco-germanique ; il sera donc plus aisé, après son règne dans l'Hexagone, de reconnaître l'influence décisive de la musique allemande sur l'évolution de la musique française.

Si la critique salue la fondation de la Société nationale de Musique de manière quasi unanime, les œuvres diffusées par cette institution ne trouvent pas forcément un accueil aussi favorable, surtout lorsqu'elles dépendent d'un genre aussi avant-gardiste que le poème symphonique. Certes Arthur Pougin se réjouit de la fondation de la Société nationale³⁸, il avoue pourtant ne comprendre ni le titre, ni le sens, ni la portée de *Phaéton* de Saint-Saëns, l'un des premiers poèmes symphoniques à être joués au sein de la Société nationale de Musique en mai 1874³⁹. Ajoutons la parution cette même année, dans la *Chronique musicale*, d'une recension très critique à l'égard des poèmes symphoni-

37 ADAM, Adolphe, « Introduction », *Le Ménestrel* 39/14, 1872/1873, p. 105-107.

38 Voir à ce propos : Pougin 1872/73.

39 *Le Ménestrel* 40, 1873/74, p. 157.

ques *Mazeppa* de Liszt et *Phaëton* de Saint-Saëns⁴⁰. Ce compte rendu n'hésite pas à qualifier ces œuvres de « poèmes hippiques » :

« Quelques mots en terminant sur le *Mazeppa*, de M. Liszt, bien qu'au fond de pareilles élucubrations ne méritent guère qu'on s'y arrête, et je ne comprends vraiment pas qu'après le succès plus que médiocre de *Phaëton* [Saint-Saëns], le Concert national ait cru devoir nous donner ce nouveau *poème hippique*. Est-ce le voisinage du manège du Châtelet qui nous vaut ce débordement inquiétant de musique d'hippodrome ? Comment ! l'autre jour c'était M. Saint-Saëns qui s'était imaginé d'entrer dans la carrière monté sur le char du Soleil ; voilà maintenant M. Liszt qui vient faire de la haute école, et renouveler sous les yeux d'un public ahuri la course effrénée de Mazeppa... Où nous arrêterons-nous ? De grâce assez de poèmes symphoniques ; trêve de romantisme ; nous nous déclarons *philistins*, et *philistins* endurcis. Rendez-nous donc bien vite nos perruques classiques, et priez M. Liszt d'aller faire entendre sa musique aux Tartares de l'Ukraine ! »⁴¹

En Allemagne, ces poèmes symphoniques, et tout particulièrement ceux de Saint-Saëns, sont mieux perçus. Dans son rapport sur la vie musicale à Paris du 20 juin 1874, Heinrich Habke décrit *Phaëton* comme une peinture sonore (*Tongemälde*) d'une surprenante précision et d'une grande netteté dans la distribution des caractères, d'une audace dans les tournures et les combinaisons harmoniques, et d'une brillance dans l'instrumentation⁴². La création allemande de *Phaëton* à Erfurt le 23 juin 1878 fait l'objet elle-aussi d'un accueil favorable par le critique Hermann Zopff qui pense que

40 *La Chronique musicale* 3/16, 15 février 1874, p. 172-181.

41 *La Chronique musicale* 3/16, 15 février 1874, p. 172-181.

42 *Musikalisches Wochenblatt* V/28, 3 juillet 1874, p. 341.

cette œuvre porte gravée en elle, la marque des qualités souvent remarquées chez ce compositeur français plein d'esprit⁴³.

La critique allemande change d'attitude à l'égard de Saint-Saëns lorsque celui-ci, s'en prend à l'article « Wagner corrigé par Berlioz » d'Alfred Ernst et se prononce contre Wagner et la pénétration de ses réformes artistiques en France⁴⁴. Dès lors, on ne reconnaît plus en lui, mais en Vincent d'Indy, le compositeur français le plus talentueux, auquel le Prix de la Ville de Paris a été décerné pour sa légende dramatique *Le Chant de la cloche* d'après Schiller⁴⁵. Il n'en demeure pas moins vrai qu'un rapport sur la vie musicale parisienne, paru dans le *Musikalisches Wochenblatt* du 1^{er} avril 1886, fait de cette œuvre « un triomphe de l'art allemand dans le pays des Francs (*in fränkischem Lande*) »⁴⁶. Néanmoins, en 1887, un périodique allemand parle certainement pour la première fois de la « Nouvelle École française » sans se référer à l'influence de la musique allemande ou de la *Neudeutsche Schule*. Voici le passage en question :

« D'Indy qui s'est fait, l'an dernier, un nom important avec sa grande œuvre : *Le Chant de la Cloche*, a montré qu'il était un symphoniste de premier ordre avec sa *Symphonie sur un air montagnard*. [...] La symphonie fut également interprétée par

43 ZOPFF, Hermann, « Die 15. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Erfurt vom 21. bis 26. Juni 1878 », *Neue Zeitschrift für Musik* 74/28, 5 juillet 1878, p. 291.

44 Voir chapitre VI, p. 120 ; Saint-Saëns 1884a et 1884b ; Ernst 1884a et 1884 b ; *Musikalisches Wochenblatt* 16/25, 11 juin 1885, p. 305 sq. ; *Musikalisches Wochenblatt* 17/7, 11 février 1886, p. 88 (« Mitteilung aus Paris » de S. [pseudonyme])

45 *Musikalisches Wochenblatt* 17/14, 1^{er} avril 1886 (« Mitteilung aus Paris » de S.).

46 *Musikalisches Wochenblatt* 17/14, 1^{er} April 1886.

Lamoureux, vu qu'il tient généralement la porte grande ouverte à la Nouvelle École française. »⁴⁷

La reconnaissance de la « Nouvelle École française » dans cette recension peut être perçue comme un signe précoce d'un rapprochement franco-allemand graduel, à une époque marquée par le wagnérisme naissant. Par ailleurs, les disciples de Franck, plus influents au sein de la Société nationale de Musique après 1886 – au moment où Vincent d'Indy devient président, demeurent plus proches de Wagner et de la musique allemande que les compositeurs de la « Jeune École française ». Le 17 novembre 1892, dans un compte-rendu du *Musikalisches Wochenblatt*, Arthur Seidl va même jusqu'à déceler un « signe réjouissant de rapprochement » entre le monde musical allemand et français⁴⁸.



Force est de constater qu'immédiatement après la guerre, les Français ne se distancient généralement que très peu de la culture allemande, et ce malgré le nationalisme de vigueur. Visiblement les sujets patriotiques sont déterminants et non la musique elle-même, dont les traditions ne sont pas nécessairement mises en rapport avec les événements politiques. Ceci explique aussi pourquoi un genre avant-gardiste comme le poème symphonique parvient à pénétrer dans l'entourage de la Société nationale de Musique, bien qu'il soit représentatif du Liszt de Weimar. C'est surtout à la constitution

47 *Musikalisches Wochenblatt* 18/25, 16 juin 1887, p. 306 sq (« Mitteilung aus Paris » de J.S.L.) : « D'Indy, der sich im Vorjahre mit einem großen Werke : *Le Chant de la Cloche* einen so bedeutenden Namen gemacht, hat sich mit einer Symphonie sur un air montagnard français als Symphoniker ersten Ranges erwiesen. [...] Die Symphonie wurde gleichfalls von Lamoureux interpretiert, wie er überhaupt der neufranzösischen Schule gastfreundlich seine Thür öffnet. »

48 *Musikalisches Wochenblatt* 23/47, 17 novembre 1892, p. 584 sq.

d'une musique nationale qu'aspirent les adeptes de la « Jeune École française », lesquels donnent naissance, en 1871, à la Société nationale de Musique. Le fait que l'influence de la musique allemande sur l'émergence de l'école française ne soit reconnue qu'après l'ère du wagnérisme est symptomatique de l'engagement patriotique de cette société. D'un autre côté, il faut attendre 1887 avant de voir un critique allemand reconnaître en tant que telle la Nouvelle École française.

En 1890, après la démission de Bismarck, la France entre dans une période de relative stabilité. L'heure est à la détente. Une nouvelle génération, qui n'a pas vécu la guerre et pour laquelle « le conflit avec la Prusse relève plus de l'histoire que d'une expérience personnelle », est favorable aux échanges entre l'Allemagne et la France⁴⁹. Mais cette situation ne saurait perdurer. N'oublions pas que la mise en place d'un double système antagoniste – la Triple Alliance (Allemagne, Italie, Autriche-Hongrie) et la Triple Entente (France, Grande-Bretagne, Russie) – lequel conduira à la Première Guerre mondiale, s'organise déjà dans les années 1890-1905. À la veille de 1905 un fort anti-germanisme s'est développé en France et la crainte de l'Allemagne resurgit. L'incident de Tanger, en 1905, engendre une série de crises diplomatiques qui n'arrangent en rien les relations entre les deux pays. C'est ainsi que les *Kapellmeister*, fêtés en grande pompe jusqu'alors, disparaissent presque totalement des concerts symphoniques entre 1911 et 1914⁵⁰.

Deux lettres de Duparc à Carriol du 5 février 1903 et du 24 octobre 1914 sont symptomatiques de la détérioration des relations franco-allemandes. Dans la première lettre, Duparc exprime son admiration pour la *Passion selon Saint Jean* de J.S. Bach ; Brahms

49 Cf. Caullier 1993, p. 28.

50 Voir : Caullier 1993, p. 43.

est certes critiqué, mais l'auteur ne s'en prend pas directement à la musique allemande : « Brahms peut se fouiller ! Je crois bien que les Allemands veulent se ficher de lui quand ils disent 'les 3 B' : c'est absolument comme s'ils disaient 'les 3 W' en parlant de Weber, de Wagner, et de Weingartner. »⁵¹ Dans sa lettre du 24 octobre 1914, la situation change du tout au tout. Dans un discours nationaliste, teinté d'antisémitisme, le compositeur s'insurge contre la troisième République, le libéralisme laïciste et la franc-maçonnerie :

« Quel plaisir m'a fait votre lettre si affectueuse, si triste, et, à mon sens, beaucoup trop découragée ! Certes l'épreuve est atroce, mais c'est la résurrection de l'âme française que 44 ans d'athéisme, de Franc-Maçonnerie, de juiverie, d'antimilitarisme, de germanisme, de république en un mot, n'ont pas réussi à tuer, et qui, au 1^{er} coup de clairon, s'est réveillée avec toutes les ardeurs, tous les courages, toutes les générosités d'autrefois. »

Plus loin, dans sa lettre, Duparc s'en prend directement à l'art allemand contemporain : « Je veux vous dire que cette horrible guerre aura au moins un bon côté : c'est qu'on va enfin cesser de nous embêter et de fausser le goût français avec les lourdes brutes de l'art allemand contemporain. » Ce sont les compositeurs germaniques depuis Brahms qui sont pris en ligne de mire : Max Reger, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss et Johannes Brahms lui-même⁵². La critique de la scène musicale allemande contemporaine est déjà contenue en germe dans la lettre de 1903, où Brahms et Weingartner sont amoindris par rapport à Bach, Beethoven, Weber et Wagner. Cette critique constitue très certainement une réaction contre le succès des *Kapellmeister* – dont

51 Lettre autographe, F-Pn.

52 Lettre autographe, F-Pn.

Weingartner et Richard Strauss – qui ont su imposer au public français les dernières créations musicales d’outre-Rhin.

La rupture entre les scènes musicales française et allemande est bien plus profonde dans le contexte de la Première Guerre mondiale que dans celui de la guerre franco-prussienne. Il convient de rappeler que les Français étaient moins conscients de la spécificité de leur musique nationale en 1870 qu’en 1914. En effet, suite à une phase d’appropriation de la musique germanique, Debussy ouvre à la musique française une voie nouvelle, qui la place dans une position de force pour s’imposer face aux succès de la musique d’outre-Rhin. L’exemple de Saint-Saëns est révélateur de la dégradation des relations avec l’Allemagne à la veille de la Première Guerre mondiale. En 1911, l’*Allgemeiner Deutscher Musikverein* – société musicale allemande fondée dans l’entourage de Liszt – n’hésite pas à élever ce compositeur français au rang de membre d’honneur, et ce malgré les relations tendues entre les deux pays. Trois ans plus tard, en 1914, Saint-Saëns publie un article patriotique dans l’*Écho de Paris*⁵³, ce qui lui vaudra d’être rayé de la liste des membres de cette société. N’oublions pas non plus que la Première Guerre mondiale accroît le patriotisme de Debussy, qui se manifestera surtout dans ses pièces pour deux pianos intitulées *En blanc et noir* (1915). Le compositeur français s’éteindra le 25 mars 1918 sans avoir pu connaître la fin de la guerre.

53 Cf. à ce propos : LUCKE-KAMINIARZ, Irina, « Der Allgemeine Deutsche Musikverein zwischen kosmopolitischen und nationalistischen Tendenzen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zu seiner Auflösung im Jahre 1937 », à paraître dans le catalogue d’exposition *Entartete Musik* (Weimar).

II

Le poème symphonique et la musique à programme

On sait qu'il est difficile de définir précisément des notions comme « musique à programme » ou « poème symphonique ». Si la musique à programme renvoie en principe à des œuvres instrumentales (parfois avec parties chorales ou voix solistes), fondées sur un sujet extra-musical, évoqués ou précisés à l'aide d'un programme qui peut prendre la forme d'un titre ou d'un texte complémentaire, on a trop souvent confondu cette notion avec la peinture sonore, afin de la styliser en slogan dans le contexte du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, en l'opposant à la notion de « musique absolue ». La musique à programme touche un vaste domaine, comprenant la symphonie à programme, le poème symphonique et l'ouverture à programme, mais aussi des cas limites comme le cycle de pièces caractéristiques, la suite d'orchestre munie de titres descriptifs ou encore l'« ode symphonique », genre à succès situé entre l'opéra, la symphonie et l'oratorio, et apparu en 1844 avec *Le Désert* de Félicien David.

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, Liszt 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 haute de la poésie, le poème

symphonique doit s'approprier la substance de la « littérature mondiale » (*Weltliteratur*) et des chefs-d'œuvre des beaux-arts. Le poème symphonique ne se limite pas à illustrer ces œuvres littéraires et artistiques, mais il doit, par des moyens musicaux, représenter ce que la poésie et la peinture ne peuvent exprimer. Pour Liszt, le poème symphonique représente une étape importante dans son cheminement vers la symphonie à programme. Mais venons-en aux difficultés d'ordre terminologique soulevées par la définition du poème symphonique : toutes les œuvres renouant avec les prémisses esthétiques et compositionnelles du genre ne sont pas nécessairement qualifiées de poèmes symphoniques, de même que toutes les œuvres intitulées « poème symphonique » ne possèdent pas toujours un programme explicite, un simple titre comme *Orphée* pouvant évoquer à lui seul toute une trame narrative¹.

Une question s'impose par ailleurs : la notion de programme renvoie-t-elle à un texte littéraire, à un poème au sens restreint ou à une idée poétique, une émotion, un poème au sens large de *ποίημα*, mot grec s'appliquant non seulement au poème en tant que texte, mais aussi à tout objet fabriqué, à tout produit d'une création donnée ? Le poème symphonique et, d'une manière plus générale, la musique à programme sont-ils l'équivalent musical d'un poème littéraire ou la transposition d'une émotion en musique ? Dans le premier cas, le programme présente une trame, une action en plusieurs épisodes, dont les différentes parties de la forme décrivent plus ou moins les états d'âme : il s'agit-là du « type narratif ». Ce dernier se rencontre, par exemple, dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz où la dramaturgie du programme influe sur la structure musicale. Dans la version de 1830, la distribution du programme est à même de faciliter la compréhension, par le public, des nouvelles formes musicales. Dans le

1 Cf. à ce sujet : ALTENBURG, Detlef, article « Symphonische Dichtung », *Nouvelle MGG. Sachteil 9*, colonne 153 sq.

second cas, la structure musicale est indépendante du programme ou du titre, qui traduit une idée poétique ou produit une atmosphère donnée. Il en est ainsi des titres poétiques de la plupart des pièces caractéristiques d'un Schumann, regroupées en cycle, à l'image de ceux des *Scènes d'enfants* pour ne citer qu'eux. Liszt se retrouve dans la nouvelle ère poétique proclamée par Schumann tout en s'orientant vers la musique à programme berliozienne. Cela explique que Liszt félicite Schumann de choisir ses « programmes » avec goût, parvenant à relier la musique et l'idée que cette dernière se veut d'exprimer². Liszt emploie donc le terme « programme » pour désigner à la fois les titres poétiques de Schumann et les textes complémentaires de Berlioz et de ses propres poèmes symphoniques de l'époque. Ces dernières s'approprient la substance non seulement de la « littérature mondiale », mais aussi des chefs-d'œuvre des beaux-arts : ainsi le titre *Hunnenschlacht* traduit-il une idée poétique puisqu'il renvoie à l'émotion ressentie ou aux réflexions suscitées par la contemplation du tableau de Kaulbach. La notion de programme renvoie donc tantôt à un texte complémentaire, tantôt à une idée poétique.

Après avoir précisé les notions de « musique à programme » et de « poème symphonique », telles que les entendait l'entourage de la *Neudeutsche Schule*, il convient de se demander si ces notions ont été assimilées de la même manière en France, dans les années 1870-1914. À notre connaissance, aucun travail de théorisation n'a été entrepris pour ce qui est de la musique à programme dans ce pays. Par corollaire, le présent chapitre se propose d'étudier les définitions du poème symphonique et de la musique à programme (ainsi que de la symphonie à programme), en France, durant la période 1870-1914.



2 Liszt 1855.

Dans la France des années 1870-1914, on confond aisément la musique à programme avec la musique descriptive, voire imitative³. Tel est le cas d'Octave Fouque, lorsqu'il découvre en Lesueur – et non en Berlioz – le véritable inventeur de la « musique dite imitative ou *musique à programme* »⁴. Il se pourrait que Fouque, enclin à réduire la musique à programme à des procédés descriptifs ou imitatifs, démarque à dessein Berlioz et Lesueur de la sphère beethovénienne en faisant de Lesueur le prédécesseur de la musique à programme⁵. Toutefois, Dukas constate dans son compte rendu pour la *Revue hebdomadaire* en novembre 1893 que l'on « confond assez aisément la musique à programme et la musique descriptive »⁶. Cette confusion gagne du terrain lorsqu'en 1900 Georges Humbert monnaie le terme allemand *Programmmusik* pour l'expression « musique descriptive » – par opposition à « musique pure » – dans sa traduction de la quatrième édition du *Dictionnaire* de Riemann :

« MUSIQUE DESCRIPTIVE (all. *Programmmusik*), m.[usique] qui, en tant que représentation d'un phénomène psychique ou physique bien déterminé, réclame de l'auditeur autre chose qu'un simple laisser-aller à l'impression produite par l'enchaînement sonore. L'auditeur cherche alors, par le contrôle critique de l'audition, à établir la connexité du programme et de l'œuvre musicale : c'est du moins ainsi, malheureusement, que les œuvres de m.[usique] descriptive sont généralement appréciées, alors même que le compositeur réclame tout autre chose et désire uniquement éveiller l'imagination de l'auditeur dans un sens plus précis que ne le peut la m.[usique] pure, privée de tout programme. »⁷

3 En ce qui concerne la musique descriptive et la musique imitative, voir le chapitre suivant.

4 Cf. Fouque 1878, p. 178.

5 *Le Ménestrel* 44/48, 12 mai 1878, p. 185

6 « Musiciens russes - Antar de Rimsky-Korsakoff », Dukas 1948, p. 145 sq.

7 Riemann 1899, p. 549. Cette définition se retrouve également dans : Riemann 1913.

Afin d'éviter ce genre de confusions, Calvocoressi distingue dans son *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme* (1907-1908) les musiques imitative, descriptive et représentative : « nous avons appelé imitative la musique dont le modèle est un son ou un rythme sonore, descriptive celle qui fait état de rapports plus indirects (transpositions rythmiques ou transcriptions de valeurs), et représentative celle qui ne fait état d'aucune corrélation matérielle »⁸. Au-delà des éléments imitatifs, descriptifs et représentatifs dont se sert la musique à programme, Calvocoressi propose une définition de cette dernière :

« on peut reconnaître que la musique à programme est celle qui a une donnée non seulement précise mais complexe, qui veut exprimer successivement des choses déterminées et diverses ; celle qui au lieu d'obéir aux seules lois fondamentales de l'expansion et du développement, a par surcroît certaines visées particulières dont le résultat est d'y introduire un ordre successif que les lois fondamentales n'impliquent pas nécessairement, un enchaînement de périodes distinctes qui peuvent n'avoir aucune connexion musicale naturelle – c'est-à-dire intelligible sans aucune glose littéraire »⁹.

Mais bien avant la contribution de Calvocoressi, la musique à programme n'a pas nécessairement été limitée aux procédés descriptifs, ainsi que l'atteste l'étude sur *Le goût musical en France* de Lionel de La Laurencie, où l'auteur, dans sa définition de cette expression, renvoie directement à l'édition originale de la *Geschichte der Musik seit Beethoven* de Riemann¹⁰ – sans passer par la traduction du *Dictionnaire* par Georges Humbert :

8 Calvocoressi 1907/8, p. 436.

9 Calvocoressi 1907/8, p. 427.

10 Riemann 1901.

« On le voit, c'est là ce qu'on appelle la *musique à programme*, dont l'essence, selon la définition de M. Riemann, consiste *dans l'exploitation préconçue de la possibilité d'éveiller chez l'auditeur, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées*. Une telle conception rentre bien dans les vues de l'esthétique française, qui s'est toujours montrée fermement attachée à la musique pourvue d'un *sens*, et les aspirations intimes de Berlioz le rattachaient ainsi de la manière la plus étroite à la tradition nationale. »¹¹

Si, en France, on confond la musique à programme et les procédés descriptifs autant à la fin du XIX^e siècle qu'au début du XX^e siècle, l'on tend à y modifier les définitions du poème symphonique et de la symphonie à programme d'un siècle à l'autre.

À la fin du XIX^e siècle, les écrits consacrés au poème symphonique et à la symphonie à programme reflètent dans l'ensemble respectivement les conceptions de Berlioz et de Liszt. Tel semble le cas chez Michel Brenet qui, après avoir « raconté la création de cette belle forme artistique qu'on appelle la symphonie », évoque la « symphonie à programme, dans laquelle au lieu de s'en tenir aux beautés abstraites de la musique instrumentale pure, le compositeur se fixe un canevas poétique, et emploie pour l'atteindre les moyens descriptifs que l'art des sons tient à sa portée »¹². Tout porte à croire que Michel Brenet conçoit la symphonie à programme comme une véritable symphonie, mais munie d'un « canevas poétique » qui rappelle le type narratif, par exemple, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Dans les années 1870, le poème symphonique ne fait pas encore l'objet d'une théorisation. En effet, les *Airs variés* (1877) d'Adolphe Jullien tentent d'illustrer les

11 La Laurencie 1905, p. 302 sq.

12 Brenet 1882, p. 101.

« descriptions et peintures musicales » à l'exemple de l'oratorio, de la symphonie, de l'ode-symphonique, du « poème lyrique » et de l'opéra, sans évoquer le poème symphonique¹³. Saint-Saëns, au sein de son ouvrage *Harmonie et mélodie* (1885) donne – semble-t-il – pour la première fois en France une définition du genre, dans laquelle l'influence de Liszt se fait sentir :

« Le poème symphonique, dans la forme que Liszt lui a donnée, est d'ordinaire un ensemble de mouvements différents dépendant les uns des autres et découlant d'une idée première, qui s'enchaînent et forment un seul morceau. Le plan du poème symphonique ainsi compris peut varier à l'infini. »¹⁴

Dans la citation précédente, le vocable « mouvement » s'applique vraisemblablement aux différentes sections du poème symphonique. Afin de comprendre l'emploi de ce terme, il doit être replacé dans la perspective de la « multi-fonctionnalité » de la forme sonate lisztienne – parfois de mise dans le poème symphonique, laquelle se manifeste comme une forme en plusieurs mouvements au sein d'une composition en un seul mouvement¹⁵. De plus, l'expression « idée première » n'est pas sans rappeler l'« idée poétique » empruntée par Liszt à Schumann. La définition de Saint-Saëns influence le monde musical français, puisque Charles Lefebvre la réutilise dans l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire* (1930), éditée par Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie¹⁶. De plus, la traduction de l'essai de Weingartner sur la symphonie

13 « Descriptions et peintures musicales dans l'oratorio, la symphonie, l'ode-symphonique, le poème lyrique et l'opéra » : titre du Chapitre II issu de « La musique pittoresque », Jullien 1877, p. 148.

14 Saint-Saëns 1885, p. 163 sq.

15 Voir à cet égard : Dömling 1985, p. 125 sq. Dans la *Sonate en si mineur*, par exemple, un mouvement lent apparaît à la place traditionnelle du développement. Ce mouvement lent faisant office de développement se trouve donc lui-même intégré dans un mouvement plus vaste.

16 Lefebvre 1930.

après Beethoven – largement diffusée¹⁷ – reste dans l'ensemble fidèle à la conception lisztienne du genre, et notamment pour ce qui est de la structure en un seul mouvement. À l'instar de Saint-Saëns, la traductrice de cet ouvrage, Marguerite Chevillard¹⁸, emploie le terme « morceau » à la place de celui de « mouvement » :

« En dehors de ces deux symphonies en plusieurs parties [*Faust* et *Dante*], les œuvres d'orchestre de Liszt ne se composent généralement que d'un seul morceau et sont, comme vous le savez, intitulées *Poèmes symphoniques*. Cette dénomination est extrêmement heureuse, et me paraît justement renfermer en deux mots la règle, la seule règle peut-être que doit suivre un morceau de musique pour avoir le droit d'exister. Que cela soit *poème*, c'est-à-dire que cela provienne d'une idée poétique, d'une impulsion de l'âme qui restera inexprimée ou que le titre et le programme feront connaître au public ; mais que cela soit aussi *symphonique*, ce qui, ici, est surtout synonyme de *musical*. »

Cette fois-ci la notion d'« idée poétique » apparaît plus clairement que dans la définition de Saint-Saëns. La forte diffusion de l'essai de Weingartner en France n'implique pas nécessairement que la conception du poème symphonique véhiculée par cet essai ait toujours été adoptée dans l'Hexagone. Bien que Dukas, dans l'un de ses comptes rendus, renvoie le lecteur à l'ouvrage de Weingartner, sa définition du genre omet d'importants critères comme la structuration en un seul mouvement ou la formation orchestrale :

« C'est Liszt qui a eu l'idée d'écrire, le premier, des poèmes symphoniques, c'est-à-dire des morceaux de musique dans lesquels la forme serait déterminée, non plus par

17 Cf. chapitre IV, p. 69 sq.

18 Épouse de Camille CHEVILLARD.

les lois inhérentes à la logique musicale, mais en vertu d'une suite de parallélismes poétiques dont un titre ou un programme nous fournirait la clef. »¹⁹

La « suite de parallélismes poétiques » dont il est question ici renvoie bien davantage au « type narratif », marqué par l'interaction entre la dramaturgie du programme (ou la succession des titres) et la structure musicale, qu'à l'« idée poétique » à proprement parler. Le compte rendu publié par Dukas dans la *Revue hebdomadaire* en novembre 1893 témoigne, en outre, d'un élargissement de la notion de poème symphonique qui englobe aussi la symphonie à programme berliozienne : « le genre du poème symphonique fort en faveur par les musiciens français depuis Berlioz, semble à présent un peu délaissé pour la symphonie proprement dite, forme d'ailleurs incontestablement plus pure »²⁰. Il n'est donc guère étonnant que Dukas, dans sa définition du poème symphonique, tende vers le type narratif, auquel Berlioz s'est plié tout particulièrement dans sa *Symphonie fantastique*. Dans le même esprit que Dukas, Georges Humbert confond lui aussi la symphonie à programme de Berlioz et le poème symphonique lisztien dans sa traduction du dictionnaire de Riemann²¹.

Par ailleurs, en France, au début du XX^e siècle, on ne différencie pas toujours le poème symphonique de l'ouverture ou du prélude – caractérisés par leur fonction introductrice d'un opéra, d'une musique de scène, voire d'un seul acte. Il suffit de considérer à cet égard le programme du concert orchestral donné dans le cadre de la Société nationale de Musique à la Salle Érard, le 7 mars 1903. En effet, ce programme

19 Dukas 1948, p. 489.

20 « Musiciens russes – Antar de Rimsky-Korsakoff », Dukas 1948, p. 145 sq.

21 Article « Symphonie », Riemann 1913, p. 807 : « Les POÈMES SYMPHONIQUES de nos jours (Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, R. Strauss) ».

indique quant à la création du *Prélude symphonique* (1901) de J. Huré : « Ce poème symphonique sert de prélude au troisième acte d'un drame lyrique en préparation ».

Cet élargissement de la définition du poème symphonique en France, qui se manifeste surtout au début du XX^e siècle se révèle particulièrement à travers les écrits de Vincent d'Indy. Ce dernier remercie Calvocoressi dans sa lettre du 16 avril 1908 pour la rédaction de son *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme*. Ici, d'Indy voit dans le poème – du fait de sa structure narrative – l'occasion de trouver de nouvelles formes, une nouvelle organisation musicale :

« Cher Monsieur

Je viens de lire – par hasard, car je n'ai presque pas le temps de lire ! – votre étude, dans la Revue Internationale sur la *musique à programme*, et je tiens à vous faire mon sincère compliment, car vous êtes, je crois, le premier qui ait posé la question d'une façon nette et sans dire de bêtises... ou en parlant à côté.

J'ai éprouvé d'autant plus de plaisir à lire cette étude que ses conclusions sont précisément ce que j'enseigne à la Schola, c'est que le *Poème symphonique* (id est : *Musique à programme* suivant ma définition identique à la vôtre) peut être une source féconde de renouvellement des formes, à la condition que l'équilibre (chose essentielle en œuvre d'art) soit gardée sans la conception poétique comme sans l'exécution musicale, mais les *trouveurs* de nouvelles formes sont rares, c'est pourquoi la conception *musique à programme* peut être aussi un grand danger pour ceux qui ne sont pas des artistes forts et conscients.

En tous cas, j'ai été enchanté de votre étude et je ne sais pas résister au plaisir de vous le dire

bons souvenirs

Vincent d'Indy »²²

Dans cette lettre, « musique à programme » et « poème symphonique » semblent synonymes. Pour Liszt, la musique à programme est une notion très vaste qui englobe le genre du poème symphonique. Est-ce également le cas chez d'Indy ? Afin de répondre à cette interrogation, il convient de se référer au volume II/2 du *Cours de composition musicale*, publié en 1933 par August Sérieyx et fondé sur l'enseignement du maître. Sérieyx y distingue le poème symphonique de l'ouverture, caractérisée, quant à elle, par sa fonction introductive. En revanche, les compositions de Janequin comme *La Bataille de Marignan* ou *Les Cris de Paris* y sont qualifiées de « poèmes symphoniques vocaux » et opposées aux « poèmes symphoniques orchestraux », parmi lesquels figurent aussi les symphonies à programme de Berlioz²³. Une définition tout aussi surprenante apparaît dans l'essai *De l'influence wagnérienne sur l'art français*, où le poème symphonique, mis en relation avec la notion de « symphonie avec titre », se réfère certainement à la symphonie à programme : « c'est grâce à cette influence [de Wagner] enfin [que] la jeune phalange de mes compositeurs de musique de chambre put s'élever jusqu'à la conception de la symphonie, avec ou sans titre : Symphonie pure ou Poème symphonique »²⁴. Vincent d'Indy et son entourage semblent pratiquement confondre les deux termes, puisque le poème symphonique s'applique, chez eux, aussi

22 Lettre : F-Pn, *L.a Indy (V d')* 74.

23 IndyCours II/2. La « Classification des formes symphoniques » entreprise par d'Indy distingue entre les catégories « Poème symphonique vocal », « Poème symphonique instrumental » et « Ouverture » (cf. IndyCours II/1, p. 13 et tableau 5).

24 IndyW.

bien aux œuvres vocales descriptives de Janequin qu'à tous les genres de la musique à programme, excepté l'ouverture de concert. D'importants critères du poème symphonique (conception en un seul mouvement, formation orchestrale) ne sont plus pris en considération. Aussi la définition du genre s'approche-t-elle de la notion de musique à programme, telle qu'elle a été stylisée en slogan contre la musique absolue par le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. En effet, le *Cours de composition musicale*, qui omet la question du nombre de mouvements et de la formation instrumentale, nous invite à croire en la confusion totale des deux termes. D'une manière plus générale, le poème symphonique représente pour d'Indy un genre qui a sa place aux « confins indécis et lointains qui séparent la *Symphonie* du *Drame* » :

« On désigne en général sous le nom de **Poème Symphonique** toute 'pièce musicale, dans la construction de laquelle l'application des principes *symphoniques* est subordonnée aux exigences d'un *poème*, supposé connu de l'auditeur'. Ainsi, la musique du *Poème Symphonique*, ne reposant pas sur la *parole chantée*, ne peut être considérée comme véritablement *dramatique* ; mais en même temps, sa subordination aux exigences d'un *texte littéraire* (poème, argument, titre) la soustrait, partiellement tout au moins, aux lois de l'ordre *symphonique*. [...] nous sommes parvenus ici aux 'confins indécis et lointains qui séparent la *Symphonie* du *Drame*'. Le conflit entre les lois dont se réclament respectivement ces deux types, représentatifs des deux grandes branches qui partagent l'art musical, éclate dans le *Poème Symphonique* : un Poème, en effet, s'explique fort bien sans musique, de même qu'une Symphonie sans Poème ; mais, si le Poème et la musique n'ont pas à proprement parler 'besoin' l'un de l'autre, ils peuvent aussi bien se compléter mutuellement, comme il arrive, par exemple, dans le Drame lyrique ou dans le simple Poème chanté. Cette fusion, sur laquelle est fondé tout l'art dramatique musical, le *Poème Symphonique* s'efforce de la réaliser symphoniquement, sans

parole chantée. Tel est bien, en effet, le véritable ‘paradoxe’ sur lequel repose ce genre spécial, qui est censé demeurer ‘symphonique’ tout en prétendant être aussi un ‘poème’. »²⁵

D’Indy demande ici au poème symphonique d’être subordonné à un texte littéraire, à un poème au sens étroit du terme, ce qui revient à se conformer au type narratif.

En France, durant la période 1870-1914, on tend à confondre la musique à programme avec la musique descriptive, voire imitative. Si cette confusion est d’usage durant la période étudiée, il convient de distinguer globalement entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle en ce qui concerne les définitions du poème symphonique et de la symphonie à programme. À la fin du XIX^e siècle, on reste en général fidèle aux conceptions de Berlioz et de Liszt respectivement pour ce qui est de la définition du poème symphonique et de la symphonie à programme. Au début du XX^e siècle, d’importants critères du poème symphonique tels que la conception en un seul mouvement et la limitation à l’orchestre ne sont plus considérés, tant est si bien que la définition de ce genre tend à se confondre de plus en plus avec le domaine de la musique à programme. Ceci est à même d’expliquer pourquoi on emploie à cette époque la notion de poème symphonique pour désigner également la symphonie à programme ou des œuvres vocales de Janáček. Par ailleurs, on note un éloignement de l’« idée poétique » d’un Liszt ou d’un Schumann au profit du « type narratif », qui s’inscrit dans le sillage de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Ajoutons que les écrits considérés dans ce chapitre sont issus avant tout de la littérature spécialisée. Malgré la popularité de la musique à programme durant les années 1870-1914, le plus souvent les

25 IndyCours II/2, p. 297 sq. La fantaisie est également mise en relation ici avec le poème symphonique (*ibid.*, p. 299) : « Cette véritable ‘évasion des règles’ s’accommode fort bien du mot qui la signifie : *Fantaisie*. »

encyclopédies et les dictionnaires non spécialisés, publiés durant cette période, ne consacrent d'entrée ni à la symphonie à programme, ni au poème symphonique, ni à la musique à programme²⁶.

L'élargissement de la notion de poème symphonique reste encore de vigueur après la Première Guerre mondiale. Ainsi Koechlin ne distingue-t-il pas le poème symphonique de la symphonie à programme : « Berlioz – bien avant Liszt – fut le premier qui s'avisait de ces vastes pièces descriptives qu'on appelle aujourd'hui des *Poèmes symphoniques*. »²⁷ Koechlin qualifie également de poèmes symphoniques des cas limites de la musique à programme comme la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, la *Rhapsodie norvégienne* d'Édouard Lalo, des œuvres de Debussy comme *Nocturne*, *Ibéria* ou *La Mer*, et même la musique de scène du *Pelléas et Mélisande* de Fauré²⁸. Cet élargissement va très certainement de pair avec l'imbrication de différents domaines de la musique symphonique :

« [La Symphonie] est un vaste domaine. Ses confins atteignent, d'un côté l'oratorio ou le poème lyrique ; de l'autre, le théâtre. On y comprendra, naturellement, le

26 Les dictionnaires suivants sont démunis des entrées « musique à programme », « poème symphonique » et « symphonie à programme » : Beaujean/Littré 1886, 1905 et 1914 ; Colin 1905 ; Flammarion 1894-98 ; Grégoire 1886 ; Larive/Fleury 1901 ; Larousse 1911 ; Troussel 1885-91.

27 KoechlinMfm, p. 33.

28 KoechlinMfm, p. 64, note 1 : « Les poèmes symphoniques de Saint-Saëns sont bien connus : la *Danse macabre*, le *Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, la *Jeunesse d'Hercule*. On pourrait y ajouter la *Suite algérienne* et même la seconde partie du *Déluge*. D'Édouard Lalo, la *Rhapsodie norvégienne* est également une sorte de poème symphonique, et des mieux réussis. » Cf. aussi p. 190, note 1 : « Chez Debussy, ce sens de la nature se révèle à chaque ligne de *Pelléas* ou de ses *Poèmes symphoniques* (*Nocturnes*, *Iberia*, la *Mer*, etc.) [...]. » Voir également sa liste des principaux « Poèmes symphoniques de l'école française », p. 304 sq, qui contient la musique de scène du *Pelléas et Mélisande* de Fauré.

Poème symphonique et les ballets modernes. Une sorte d'unification en relie aujourd'hui les diverses provinces. Des poèmes descriptifs en plusieurs parties, ne sont à la vérité que des symphonies issues de la *Pastorale* de Beethoven ; d'autres symphonies dramatiques d'allure et de signification, mais logiquement développées, affectent la forme classique. Il est difficile de savoir où cesse la symphonie proprement dite : pourquoi refuser ce titre à des œuvres qui [ne] se développent autrement que celles de Mozart ou de Beethoven ? »²⁹

29 KoechlinMfm, p. 285.

III

Entre « style symphonique pur » et « genre descriptif »

Le chemin vers l'esthétique debussyste

D'un point de vue historique, on situe souvent les débuts de la musique à programme dans la France de la fin du XVIII^e siècle, à une époque où l'on commence, lors de l'exécution de symphonies, à distribuer des programmes de concert avec des indications sur la composition en question. Jean-François Lesueur use de ce procédé, transmis certainement par filiation directe à son disciple Berlioz, lequel publie le programme de sa *Symphonie fantastique* pour la première fois le 21 mai 1830 dans *Le Figaro*, afin d'annoncer la création initialement prévue pour cette œuvre¹. Dans son article « De l'imitation musicale », paru en janvier 1837 dans la *Revue et Gazette musicale*, Berlioz précise les limites de la « description » ou de la « peinture sonore »². Pour lui, la musique en tant qu'art *sui generis* ne devrait généralement imiter les bruits de la nature que lorsque les procédés descriptifs sont de bonne qualité, facilement reconnaissables, et qu'ils ne nuisent pas à la conception d'ensemble. Tel est le cas de la *Sixième Symphonie* de Beethoven que Berlioz va même jusqu'à préférer à la *Cinquième* ou à la *Septième*. Le compositeur français distingue cette « imitation physique », reproduisant directement la nature, de la représentation indirecte d'« images » ou d'« expressions musicales ». La même année et dans la même revue, Liszt se réfère au concept de « musique imitative » dans son compte rendu sur des œuvres pianistiques de Schumann (op. 5, 11 et 14), dans

1 Cf. FLOROS, Constantin, « Grundsätzliches über Programm Musik », Floros/Marx/Petersen, p. 11.

2 Berlioz 1837.

lequel il évoque le rapport entre « musique pittoresque » et « musique poétique » : la question de la musique poétique et descriptive ne peut être résolue qu'à partir du moment où la musique, de plus en plus empreinte de poésie, devient « l'organe de cette partie de l'âme qui, s'il faut en croire tous ceux qui ont fortement senti, aimé, souffert, reste inaccessible à l'analyse et se refuse à l'expression arrêtée et définie des langues humaines »³. Fidèle aux idées de Berlioz et de Liszt, Antoine Elwart, élève de Lesueur et collaborateur de la *Revue et gazette musicale*, publie, lui aussi dans ce périodique, l'article « De la musique imitative », en 1846, peut-être suite au succès de l'ode symphonique *Le Désert* de Félicien David⁴. Elwart réfute l'idée selon laquelle la musique pourrait imiter matériellement la plupart des phénomènes naturels. Tout comme Berlioz, il définit deux sortes de musiques imitatives, parmi lesquelles il privilégie la seconde : d'une part, le « trompe oreille » qui permet de dessiner la matière à l'état brut, en tant que telle ; d'autre part, la représentation qui engendre le rêve des effets grandioses de la nature. Elwart évoque, de surcroît, la symbolique liée à certains instruments de musique et la distinction entre le « programme-titre » – donné par le seul intitulé de l'œuvre – et le « programme détaillé ».

Ces trois articles ont été rédigés dans les années 1830 et 1840 dans l'entourage de la *Revue et Gazette musicale*, pour laquelle Berlioz et Liszt ont collaboré. Il n'est donc guère étonnant que l'esthétique de la musique instrumentale dans les années 1870 se propage avant tout dans cette revue qui a familiarisé le public français avec des expressions comme « musiques imitative », « descriptive », « poétique », « pittoresque » ou « peinture sonore ». Force est de constater que ces concepts se sont diffusés en France,

3 « Compositions pour piano, de M. Robert Schumann », *Revue et Gazette musicale de Paris* 4/46, 12 novembre 1837, p. 489 sq. Voir à ce propos : LisztSS 1, p. 378-381.

4 Cf. le compte rendu de Bourges dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* 11/50, 15 décembre 1844, p. 413.

bien avant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, apparu bien plus tard dans les pays de langue germanique. Le présent chapitre cherche à répondre aux questions suivantes, soulevées par l'esthétique de la musique instrumentale : Comment la réflexion sur le genre descriptif s'est-elle poursuivie en France dans les années 1870-1914 ? Dans quelle mesure cette réflexion rejoint-elle l'esthétique debussyste ?



Au sein du recueil *Les Musiciens paysagistes*, Jules Carlez décrit en 1870, des procédés destinés à imiter la nature et à exprimer des sentiments, lesquels se présentent dans des œuvres – non seulement instrumentales – de compositeurs éminents, à l'instar de Haydn, Beethoven, Weber ou Félicien David. L'auteur de ce recueil ne met en avant ni le nom de Liszt, ni celui de Berlioz, ce qui témoigne des difficultés liées, à cette époque, à la réception de ces deux compositeurs⁵. Pour Carlez, les procédés descriptifs mis en œuvre dans les récitatifs de la *Création* de Haydn ne contredisent en rien les principes formels du classicisme. En revanche, la *Symphonie pastorale* de Beethoven exprime des sentiments nés de la contemplation de la nature. Jules Carlez ne s'en prend pas à la légitimité de ces deux procédés (l'emploi pondéré d'éléments descriptifs et la représentation des sentiments), mais il demande d'en user avec goût : « L'amour de la nature ne suffit pas, il faut encore le goût et le tact, qui dictent ce que l'on doit faire et ce qu'il faut éviter. »⁶ En 1877, Adolphe Jullien reconnaît lui aussi dans l'art musical bien plus qu'un moyen d'imitation physique. Si la musique peut bien apporter une grande précision dans ses effets descriptifs (claquement d'un fouet, sons de grelot ou d'une cloche...), elle

5 Voir les Chapitres V et VI.

6 Carlez 1870, p. 19

n'obtient – selon lui – cette exactitude qu'au détriment de la beauté réelle⁷. Henri Marie-François Lavoix fils (1846-1897), proche collaborateur de la *Revue et Gazette musicale*, est également de cet avis. Dans son article consacré à la musique dans la nature et publié en 1873 dans la même revue, il renoue avec la notion de « trompe-oreille » empruntée à Elwart, afin de désigner les procédés descriptifs, dont il critique vivement l'abus :

« Nous verrons [...] pourquoi le chant des oiseaux est inimitable et [...] pour quelles raisons l'imitation de ces mélodies d'oiseaux, si harmonieuses et si touchantes dans les bois et les plaines, devient le plus souvent puérile et ridicule dans nos orchestres. Je dirai même mieux : plus exacte est la représentation, plus mesquine est l'effet produit. Les grands maîtres de la musique pittoresque ont senti cette vérité, et généralement la reproduction du chant des oiseaux est un trait court et léger qui ajoute à la vérité de la peinture, mais qui ne tient aucune place dans le plan général. Lorsque par hasard les compositeurs se sont départis de cette règle, le succès a été moins dû, s'il y a eu succès, à la valeur réelle de leur œuvre qu'au goût prononcé du public vulgaire pour ces *trompe-l'oreille* grossiers, pour les coucous de Nuremberg. »⁸

Rappelons que l'idée selon laquelle les procédés descriptifs ne devraient pas nuire à la conception d'ensemble se présente déjà dans l'article de Berlioz intitulé « De l'imitation musicale ».

Dans son compte rendu pour la *Revue et Gazette musicale* de la symphonie à programme *La Forêt* de J. B. Wekerlin, Charles Bannelier se distancie de l'imitation phy-

7 Jullien 1877, p. 140 sq.

8 *Revue et Gazette musicale de Paris* 40/2, 12 janvier 1873, p. 12 sq.

sique, tout en préconisant un chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif », qui consiste à rendre des impressions et des sentiments. *La Forêt* de Wekerlin n'a pas la « prétention de peindre, par les sons, un tableau de la nature, grosse erreur où tant de compositeurs sont tombés et tomberont encore, tout le fait craindre ; il tend plutôt à rendre des impressions, des sentiments, et il faut féliciter l'auteur d'avoir su se tenir dans les limites que lui traçait l'esthétique bien comprise »⁹. Si Bannelier ne s'en prend pas explicitement à des compositeurs comme Berlioz et Liszt, tel n'est pas le cas d'un compte rendu anonyme paru un peu moins d'un an plus tard dans la même revue. L'auteur y soustrait la *Sixième Symphonie* de Raff de la sphère de la « musique à programme à la façon de la *Symphonie fantastique* [...] et du *Lélio* de Berlioz ». La signification de l'œuvre se trouve, en revanche, « dans le sentiment qui se dégage de l'ensemble » ou dans l'application de « ce sentiment aux abstractions que le musicien s'est proposées comme thème »¹⁰. Berlioz et Liszt, en revanche, restent ouverts à des procédés descriptifs semblables à l'imitation du rossignol et du coucou dans la *Symphonie pastorale* de Beethoven¹¹. Cette nouvelle conception – commune à la recension de Bannelier et au compte rendu anonyme que nous venons d'évoquer – vise à l'expression des sentiments, mais ne saurait s'accommoder du style descriptif mis en œuvre partiellement dans les poèmes symphoniques de Saint-Saëns. Bannelier a très certainement été influencé par Fétis et sa remise en question de la musique à programme – engendrant à elle seule un petit débat autour de la *Symphonie pastorale*¹²,

9 *Revue et Gazette musicale de Paris* 41/32, 9 août 1874, p. 254 sq.

10 *Revue et Gazette musicale de Paris* 42/25, 20 juin 1875, p. 197.

11 Voir à cet égard : Berlioz 1971, p. 56 sq. et LisztSS 1, p. 378-381.

12 Cette opposition de la musique à programme, telle qu'elle se manifeste chez FÉTIS, trouve son origine dans la philosophie de Victor COUSIN, laquelle proclame l'indépendance de la musique par rapport aux autres arts. Il s'avère donc compréhensible que la reconnaissance de la musique comme un « art imitatif » puisse paraître régressive aux yeux de FÉTIS (cf. Ellis 1995, p. 33-45). L'opposition de

mais aussi par Hanslick et son ouvrage *Du beau dans la musique*, dont il entreprend lui-même la traduction, publiée à Paris en 1877¹³. Au lieu d'adopter la position radicale de Fétis, celle d'une mise en cause sans appel de la musique à programme (qui ne saurait être l'apanage de Hanslick), Bannelier est à la recherche d'un chemin intermédiaire, qui gagne du terrain en France à cette époque. En effet, si l'on met en garde contre l'emploi abusif du style descriptif dans les années 1870¹⁴, de plus en plus de compositeurs et de critiques vont jusqu'à le proscrire dans les années 1880. Seule la représentation des sentiments est tolérée. Cette conception se retrouve en 1880 dans le compte rendu de la *Fantaisie légendaire* de Camille Benoît pour la *Revue et Gazette musicale* :

« Tâcher de susciter par les sons des sentiments non pas identiques à ceux que nous fait éprouver l'œuvre poétique, cela est impossible, mais au moins de même ordre, s'harmonisant avec eux et pouvant les compléter, tel est le seul but admissible de la

FÉTIS à la musique à programme se manifeste notamment par sa critique très négative de la *Symphonie Pastorale* de BEETHOVEN (cf. Kraus 2001, en particulier le chapitre consacré à la problématique de la musique pittoresque). En outre, l'étude de Beate Angelika KRAUS montre l'existence d'un véritable parti dans l'entourage de *La France musicale*, qui s'engage à l'instar de François Joseph FÉTIS contre l'esthétique beethovénienne de la *Pastorale*. En revanche, le parti des défenseurs de la *Sixième Symphonie* compte, outre Hector BERLIOZ, des admirateurs comme Henri BLANCHARD et Maurice BOURGES avec leurs contributions pour la *Revue et Gazette musicale de Paris*, mais aussi Joseph d'ORTIGUE et Alexis AZÉVÉDO avec leurs recensions de 1844 et de 1846 pour *La France musicale*, tout comme les prises de position dans le *Monde musical*.

13 Cf. Chapitre IV, p. 66.

14 Voir par exemple *Revue et Gazette musicale de Paris* 42/30, 25 juillet 1875, p. 236: « [Carl Stör, dans son *Chant de la Cloche*, a] évité avec tact l'abus de style descriptif » - *Revue et Gazette musicale de Paris* 44/5, 4 février 1877, p. 37: « les ouvrages [...] déjà produits par M. Saint-Saëns [...] auxquels on pouvait déjà reprocher l'exagération de leurs tendances descriptives et imitatives » - *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/45, 10 novembre 1878, p. 363: « On le voit, l'élément exclusivement descriptif tient dans cette oeuvre [*Francesca da Rimini* de Tchaïkovsky] une place beaucoup plus grande que celle occupée par le développement des sentiments. »

musique à programme (d'où nous détachons, bien entendu, la musique matériellement descriptive). M. C. Benoit a poursuivi ce but avec toute la ferveur dont son sujet l'avait rempli, et avec toute la conscience dont est capable un musicien sachant son métier, ennemi de la banalité et porté d'instinct vers les idées larges et les effets puissants. »¹⁵

Un an plus tard, Amédée Boutarel s'oppose lui aussi à l'imitation physique, qu'il conçoit comme « le contraire de l'idéal : la négation de l'art. C'est l'application, dans la sphère de la musique, des méthodes les plus rudimentaires de la photographie. [...] Beethoven a imité, dira-t-on ? Sans doute. Cela prouve simplement qu'il a pu se tromper comme un autre. »¹⁶ Une attitude semblable à l'égard de la musique à programme se profile, la même année, dans une lettre de Chausson à son ami Paul Poujaud :

« Vous connaissez mon antipathie pour la musique descriptive. En même temps je me sentais incapable de faire de la musique pure comme Bach et Haydn. Il fallait donc trouver autre chose. J'ai trouvé. [...] Je veux un poème que je fais seul dans ma tête et dont je ne sers que l'impression générale au public ; je veux par dessus tout rester absolument musical, si bien que les auditeurs qui ne me suivraient pas entièrement puissent être suffisamment satisfaits par le côté musical. Il n'y a aucune description, aucune affabulation ; il n'y a plus que des sentiments. »¹⁷

Cette citation montre que Chausson n'accorde plus aucune fonction didactique à la musique à programme. C'est entre autres cette fonction qui a permis à Liszt de justifier l'introduction du programme. En effet, le support littéraire ou pictural se doit d'améliorer la réception, chez le public, de la musique instrumentale, généralement mal

15 *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/10, 7 mars 1880, p. 75.

16 Boutarel 1886, p. 130.

17 Chausson 1925, p. 155-156.

accueillie. De même, Saint-Saëns comprend ses poèmes symphoniques – partiellement descriptifs – comme un moyen destiné à promouvoir les œuvres symphoniques. À l’heure où Chausson rédige ces lignes, la situation de la musique instrumentale est bien meilleure que dans les années 1870. De plus, une musique à programme qui se borne à la représentation des sentiments est moins facile à transmettre qu’une musique ouverte à des procédés descriptifs. Il s’en suit – et cela justifie les craintes de Chausson – que les prémisses extra-musicales sont susceptibles de constituer un obstacle à la compréhension adéquate de l’ouvrage. Cette crainte n’a pas lieu d’être pour l’œuvre de Chausson, puisque ses poèmes symphoniques ne sont munis que de programmes assez courts (*Viviane*) ou de titres (*Soir de fête*). Mais ce danger peut apparaître pour d’autres compositions. Un compte rendu de 1912 consacré à l’*Étude symphonique* de Gustave Samazeuilh montre que la présence du programme a largement contribué à la réception négative de l’œuvre :

« Venait ensuite une *Étude symphonique* de M. Gustave Samazeuilh, d’après *La Nef*, de M. Bourges. Cette œuvre aurait l’ambition, nous affirme le programme, de *rester appréciable sans le secours d’une notice littéraire*. J’avoue, avec un peu de honte, que la notice elle-même ne m’a pas aidé à la comprendre. Malgré les efforts que je vous prie de croire consciencieusement, je n’ai pas découvert les Hommes innombrables, les Déesses de la nature qui évoluent autour de Prométhée. Les *figures essentielles* m’ont échappé. [...] J’ai bien cru pourtant apercevoir une *héroïque souffrance*, mais c’était celle de l’auditoire. »¹⁸

Il va sans dire que tous les écrits sur la musique à programme dans les années 1870 et 1880 ne se placent pas sous le signe du chemin intermédiaire dont il a été question plus

18 Samazeuilh 1910-, p. 95.

haut. Franck reste ouvert à des procédés descriptifs, comme en témoigne la lettre du 1^{er} février 1890 de Guillaume Lekeu à Louis Kéfer :

« Je lui [Franck] ai enfin demandé son opinion sur la musique à programme et voici franchement sa réponse : ‘Que la musique soit descriptive, c’est-à-dire s’attache à éveiller l’idée d’une donnée matérielle, ou qu’elle se borne simplement à traduire un état purement interne et exclusivement psychologique, peu importe. Il faut seulement que l’œuvre soit musicale et, en outre, émotionnelle.’ Je ne sais ce que vous penserez de cette opinion parfaitement raisonnable d’ailleurs ; mais pour vous donner franchement mon avis, il m’a paru que le maître Franck n’avait pas souvent si mûrement réfléchi à ce problème qui, pour moi, mal résolu, a égaré Berlioz et qui pourtant ne me paraît pas d’une difficulté insurmontable. Quoi qu’il en soit, je préférerai toujours la moindre page du Quintette, du 1^{er} Trio, de la Symphonie, du Quatuor de Franck à ses Djinns encore que l’expression y soit, en bien des endroits, merveilleusement musicale. »¹⁹

La position de Franck face à la musique descriptive rejoint les conceptions de Berlioz et de Liszt. Par ailleurs, H. Marcello, influencé par la notion berliozienne d’« imitation physique », en vient à louer le style descriptif des *Saisons* de Haydn. Ces dernières « forment en quelque sorte une galerie de tableaux tous différents pour le genre, le sujet et le coloris, et dont chacun pourrait recevoir un titre : *le semeur, le berger, le matin, midi, l’orage, la chasse, les buveurs, la soirée des villageois*, etc. » Marcello estime que « depuis *les Saisons*, la musique descriptive et les moyens matériels mis à la disposition du compositeur pour peindre les phénomènes du monde extérieur, ont fait d’immenses progrès », mais que « la vérité n’est pas du côté du progrès, et le bonhomme Haydn,

19 Verdebout 1993.

avec ses moyens restreints et ses petites descriptions naïves, comprenait bien mieux le vrai but de la musique que nos modernes avec leur science profonde des effets d'instrumentation et leurs prétentions de vouloir faire exprimer à la musique tout ce qu'elle peut rendre et plus qu'elle ne peut rendre »²⁰. La reconnaissance de l'innovation chez Beethoven et Berlioz – mise en doute par l'auteur de ce compte rendu – traduit une pensée ancrée dans la dimension historique. Il est vrai que le progrès des principes structurels en musique compte parmi les postulats que la *Neudeutsche Schule* partage avec la nouvelle école symphonique en France. Toutefois, Marcello oublie de mentionner Liszt, ce qui montre une nouvelle fois que le compositeur reste méconnu à l'époque.



L'esthétique debussyste s'inscrit elle aussi dans le sillage de ce chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif ». Force est de constater toutefois que cette esthétique réfute non seulement les procédés descriptifs, mais aussi la représentation de sentiments lorsqu'elle est liée à un contenu ou à des idées. Notons à cet égard que Debussy s'est fortement imprégné du symbolisme qui, loin d'asservir l'art à la réalité prosaïque, lui demande d'être un moyen d'accéder au monde surnaturel qui nous révèle la beauté pure et la vérité. Mais pour y parvenir – et cela rejoint l'art debussyste – « il faut délaissier ses facultés intellectuelles afin de laisser le champ libre à l'intuition et à l'imagination ; par ailleurs, il est préférable de suggérer que de décrire »²¹. La musique exprime différentes atmosphères sans détours, comme le veut sa nature propre. Debussy écrit du programme de son *Prélude à l'après-midi d'un faune*

20 *La Chronique musicale* 7/40, 15 février 1875, p. 184 sq.

21 Gut 1982, p. 522.

qu'il s'agit d'une libre illustration du poème de Stéphane Mallarmé. Loin du type narratif, le compositeur de *La Mer* semble renouer avec la notion d'« idée poétique » chère à Liszt et à Schumann. Et tout porte à croire alors que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* n'est rien d'autre qu'un poème symphonique. Mais à la différence de Liszt, dont les œuvres du même genre empruntent des sujets littéraires ou picturaux, Debussy ne prétend à aucune synthèse des arts. Il tente plutôt de former après coup, en usant de toute sa créativité, les atmosphères successives qui accompagnent les rêves du faune dans la chaleur de l'après-midi. Cela vaut aussi pour *La Mer*, où le bruit de la mer, le jeu des vagues et le sifflement du vent se manifestent directement et d'un seul geste, sans représentation mentale préalable²². Cette conception d'une musique évocatrice qui ne soit chargée d'un contenu ou d'une idée se traduit dans les *Préludes pour piano* par la disposition des titres qui, au lieu de se présenter au début des pièces, apparaissent à leur terme. Afin de comprendre ce qui sépare l'« idée poétique » schumannienne de l'esthétique debussyste, il convient de rappeler que si le romantisme et l'« impressionnisme musical » placent l'individu au centre du monde et de la nature, le premier courant adopte une vision panthéiste d'un monde animé et en mouvement, où la nature reflète et exprime les passions de l'individu, alors que l'« impressionnisme musical » proclame la souveraineté de la nature, dont le compositeur se limite à enregistrer et à subir les impressions²³. Comme le souligne très justement Serge Gut, à la conception dynamique de la musique héritée du romantisme répond, chez Debussy, un univers statique et contemplatif, proche d'un tableau pictural²⁴. Il convient d'ajouter à cela que le compositeur de *Pelléas* est persuadé de la nature secrète de la musique. Tel est le cas

22 Nous renvoyons le lecteur à la recension de Louis LALO, parue dans le *Mercur musical*, le 1^{er} novembre 1905.

23 Cf. Gut 1982, p. 522.

24 *Idem*.

lorsque Monsieur Croche recommande aux musiciens de s'inspirer de la nature même, plutôt que de se référer aux œuvres du passé : « Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie pastorale. »²⁵ Pour Debussy, le simple fait de voir est à lui seul de la musique. Plutôt que de chercher à imiter maladroitement l'audible insignifiant, la musique se doit donc de faire entendre l'invisible du visible. Dans la citation suivante que nous donnons à titre d'illustration, Debussy s'en prend une nouvelle fois à la *Sixième symphonie* de Beethoven :

« Il [Weingartner] a d'abord dirigé la Symphonie Pastorale avec le soin d'un jardinier méticuleux. C'était si proprement échenillé qu'on avait l'illusion d'un paysage verni au pinceau, où la douceur vallonnée des collines était figurée par de la peluche à dix francs le mètre et les arbres frisés au petit fer.

En somme, la popularité de la Symphonie Pastorale est faite du malentendu qui existe assez généralement entre la nature et les hommes. Voyez la scène au bord du ruisseau !... Ruisseau où les bœufs viennent apparamment boire (la voix des bassons m'invite à le croire), sans parler du rossignol en bois et du coucou suisse, qui appartiennent plus à l'art de M. de Vaucanson qu'à une nature digne de ce nom... Tout cela est inutilement imitatif ou d'une interprétation purement arbitraire.

Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est *invisible* dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres ? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclanche l'imagination ?

Par ailleurs, dans cette symphonie, Beethoven est responsable d'une époque où l'on

25 Debussy 1926, p. 19 sq.

ne voyait la nature qu'à travers les livres... Cela se vérifie dans l'*orage* qui fait partie de cette même symphonie, où la terreur des êtres et des choses se drape dans les plis du manteau romantique, pendant que roule un tonnerre pas trop sérieux. »²⁶

On peut rechercher l'origine des illustrations musicales de Debussy dans les œuvres de François Couperin et de Jean-Philippe Rameau, munies de titres pittoresques comme *Le Rossignol en amour*, *Les Tendres Plaintes* ou *La Favorite*, et que l'on redécouvre dans les années 1890. Il est vrai que ces pièces, loin de réaliser une grande synthèse, se contentent d'orner un laps de temps vécu avec plaisir. Toutefois on peut déceler à l'instar de Koechlin une différence fondamentale entre Rameau et Debussy. Si le premier conçoit le titre seulement comme le « prétexte d'un morceau de musique », le second exprime, du fait de son intitulé, l'immédiateté et la profondeur des sentiments qu'inspire le paysage : « évocations multiples, synthèses mystérieuses... »²⁷.



En conclusion, il apparaît, jusque dans les années 1870, que les écrits sur la musique à programme paraissent en France surtout dans la *Revue et Gazette musicale*, dont les collaborateurs à l'instar de Liszt et de Berlioz avaient déjà familiarisé le public français avec des notions comme « musiques imitative », « descriptive », « poétique », « pittoresque » ou « peinture sonore », notions qui se sont diffusées dans l'Hexagone bien avant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. En 1874, Charles Bannelier préconise un chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif », qui gagne du terrain dans les années 1880 et ouvre la voie à

26 Debussy 1926, p. 113 sq.

27 KoechlinMfm, p. 15 sq.

l'esthétique debussyste. Cette dernière n'a pas manqué d'influencer la musique à programme au début du XX^e siècle, comme en témoigne notamment la préface des *Évocations* d'Albert Roussel. Loin des procédés descriptifs, s'y dégage une conception évocatrice liée à l'expression de sentiments ou d'impressions peu précises, proche des vues du compositeur de *La Mer* :

« Cette suite de trois morceaux ne tend nullement à des descriptions exactes de sites bien déterminés, pas plus que la musique ne cherche à utiliser tel ou tel mode exotique. Il s'agit ici d'évocations très libres, où l'auteur n'a prétendu qu'à traduire en langage musical les sentiments ou impressions qu'il a pu éprouver, et dont les formes, pour la première et la troisième tout au moins, ne sont déterminées que par leur signification propre, malgré leurs rapports plus ou moins étroits avec les formes symphoniques connues. Nul autre lien réunit ces trois morceaux que le souvenir réel ou fantaisiste d'un voyage aux pays d'Orient. »²⁸

28 Programme de la création de l'œuvre dans le cadre de la Société nationale de Musique à la Salle Gaveau le 18 mai 1912, cf. F-Pn, Rés. F. 994 B (13).

IV

Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France

On sait que Hanslick a été le catalyseur du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale – on parle parfois de la « querelle des romantiques » – dans les pays germaniques. Opposé à une esthétique du contenu, qui considère la musique comme une expression de sentiments et fait concourir des éléments extra-musicaux ou des sujets divers à l'élaboration formelle, Hanslick ne s'en est pas pris directement à la légitimité de la musique à programme, mais il s'est refusé à intégrer des éléments extra-musicaux au contenu. Son écrit *Vom musikalisch-Schönen* (1854) a été stylisé en tant que manifeste contre la *Neudeutsche Schule*. Il convient de se demander dans quelle mesure la France a été sensible à ce débat. Ce dernier a-t-il réussi à pénétrer dans l'Hexagone ? S'il y a pris naissance, s'est-il engagé autour de la question de l'intégration des éléments extra-musicaux au contenu ?

Les écrits de Beauquier intitulés *Philosophie de la musique*¹ et *La musique et le drame*² comptent parmi les premières traces d'une réception de Hanslick en France. Si les idées de Beauquier reposent sur l'esthétique de Hanslick, elles adoptent une position plus radicale, déclinant toute symbolique musicale. Selon lui, le son n'est lié à aucun concept, n'a en dehors de la voix rien qui puisse servir de symbole à l'entendement. Le son seul peut de manière quasi « physiologique » baigner l'âme d'une atmosphère. Beauquier conçoit le drame, dans le sens étymologique du terme, avant tout comme la

1 Beauquier 1865.

2 Beauquier 1877.

succession logique d'actions conduisant au dénouement. Il en déduit que la musique seule, sans l'aide du programme, sans la participation de chanteurs et sans la mise en scène, n'est pas en mesure de réaliser un drame. Beauquier reproche à Liszt et aux compositeurs de son cénacle – Hans von Bülow et Draeseke notamment, de prétendre pouvoir exprimer avec de simples sons tout ce que l'on peut communiquer par le langage. Dans le cas de la musique à programme, c'est le support littéraire souvent très fourni et non la musique en tant que telle qui réalise le drame. Car, sans l'aide du programme, l'auditeur ne peut distinguer un orage d'une bataille, ce qui n'est pas pour faciliter la compréhension de l'action³. La *Philosophie de la musique* de Beauquier, parue en 1865, a certainement influencé Édouard Lalo lorsque ce dernier estime que la musique à programme n'intéresserait que « ceux qui prennent leur plaisir à côté de la musique »⁴.

L'année 1877 a vu la publication de *La musique et le drame* de Beauquier, mais aussi celle de la première édition française de la traduction de l'ouvrage *Vom musikalischen Schönen* de Hanslick par Bannelier, parue chez Brandus sous le titre *Du Beau dans la musique*⁵. Afin de gagner un public plus nombreux, l'éditeur a également diffusé cet ouvrage sous la forme d'une série d'articles pour la *Revue et Gazette musicale*. Le début de cette publication a lieu le 11 mars 1877. La parution de l'ouvrage d'Hanslick montre que la France a pris acte du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, diffusé dans les pays germaniques, sans pour autant l'intégrer. De ce point de vue, Beauquier semble une exception. Ceci explique aussi pourquoi la *Revue et Gazette musicale* publie en 1879 divers écrits de Berlioz consacrés à la musique à programme, dans un souci d'écarter tout malentendu d'ordre terminologique. Il s'agit

3 Beauquier 1870.

4 Cf. à cet égard : Fauquet 1989, p. 15.

5 Hanslick 1877. Exemplaire de la Bibliothèque nationale de France: *Vmc* 3135. Pas de préface du traducteur.

d'une part de la préface de *Roméo et Juliette*, présentée comme le fondement nécessaire à la bonne interprétation de l'œuvre⁶, d'autre part de l'article « De l'imitation musicale »⁷, que la *Revue et Gazette musicale* avait publié en 1837, avec cette fois-ci un avant-propos qui renvoie directement à l'existence d'un débat sur la « musique descriptive et la musique à programme ». Qu'il s'agisse-là précisément du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale diffusé dans les pays germaniques paraît peu probable, vu la tendance, dans la France de l'époque, à confondre « musique à programme » et « musique descriptive ». Ce débat est à replacer probablement dans le contexte du « chemin intermédiaire » de Bannelier et de la mise en garde contre l'emploi abusif du style descriptif⁸ :

« Voici un chapitre d'esthétique tout à fait ignoré dans l'œuvre littéraire de Berlioz, et qu'on nous saura certainement gré de remettre en lumière. Berlioz a fait, à grands traits, quelques professions de foi musicales, sans compter les mille occasions qu'il a saisies au passage d'affirmer ses tendances ; mais à notre connaissance, il n'est entré qu'une seule fois *ex professo* dans la discussion d'un sujet spécial d'esthétique. Ce sujet de *l'Imitation en musique* est d'actualité aujourd'hui encore, aujourd'hui surtout, car jamais on n'a plus bataillé qu'à présent sur la musique descriptive et la musique à programme. A ce titre donc, autant que comme quasi-nouveauté, – bien qu'âgée de plus de quarante ans, – la dissertation de Berlioz s'impose à l'attention, et elle sera certainement lue avec un vif intérêt. »⁹

Si l'écrit *Vom musikalisch-Schönen* de Hanslick a souvent été stylisé en tant que manifeste contre la musique de l'avenir dans les pays germaniques, le débat sur

6 *Revue et Gazette musicale de Paris* 46/17, 27 avril 1879, p. 130-131.

7 Voir Chapitre III, p. 51.

8 Cf. chapitre précédent et tout particulièrement p. 55.

9 *Revue et Gazette musicale de Paris* 46/25, 21 juin 1879, p. 201 sq.

l'esthétique de la musique instrumentale en France se concentre avant tout sur la remise en question, par Wagner, de la légitimité de la composition de symphonies après Beethoven. Paul Dukas et Eugène d'Harcourt prennent position à ce sujet encore avant le véritable déclenchement de ce débat. Dans sa contribution sur la symphonie de Franck, parue en novembre 1893 dans la *Revue hebdomadaire*, Paul Dukas ne peut se plier aux idées de Wagner, puisque Franck avait besoin du genre de la symphonie pour s'exprimer dans toute sa créativité¹⁰. En 1898, Eugène d'Harcourt dissuade, quant à lui, les compositeurs de produire des symphonies après la *Cinquième* de Beethoven, élevée au *summum* de l'art. En effet, la *Pastorale* de Beethoven et la symphonie à programme dans l'esprit de Berlioz le déçoivent, bien qu'il soit un ardent défenseur de la musique de Wagner :

« La sixième (pastorale) est, à mon avis, une déviation du génie de Beethoven. La contrefaçon du chant des petits oiseaux, d'une part, et du mugissement de la tempête, d'autre part, était, me semble-t-il, peu digne de lui. En tous cas, ce n'est pas de l'art pur. Cette sixième symphonie a servi de point de départ à Berlioz et à ceux qui, comme lui, confondent notre art avec la littérature ou la peinture. »¹¹

Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale ne naît véritablement que sous l'impulsion de chefs d'orchestre allemands comme Felix Arthur Mottl, Arthur Nikisch, Richard Strauss ou Felix Weingartner¹². Durant leurs séjours triomphants à Paris dans les années 1897-1901 et 1905-1908, ces derniers ne dirigent pas moins de vingt-cinq œuvres à programme, dont neuf du seul Richard Strauss (*cf.* Tableau 1, p. 76-78)¹³. La

10 « A propos de la Symphonie en ré mineur de César Franck », Dukas 1948, p. 149 sq.

11 Harcourt 1898, p. 27.

12 Comme nous l'avons déjà signalé dans notre chapitre premier, nous renvoyons le lecteur qui souhaiterait avoir plus de renseignements sur les chefs d'orchestre allemands, à l'ouvrage de Joëlle CAULLIER (Caullier 1993, p. 36 sq.)

13 Ce tableau se fonde sur la liste du concerts avec la participation de chefs d'orchestre allemands à

critique a bien pris acte de ces concerts, n'y consacrant pas moins de soixante-trois recensions pour les seules années 1897-1901¹⁴. Dans ce contexte, la publication de la traduction française de la monographie de Felix Weingartner sur la symphonie après Beethoven¹⁵ a très certainement servi de catalyseur au débat sur l'esthétique de la musique instrumentale¹⁶. Il est vrai qu'à partir de ce moment-là, de nombreuses publications concernent ce domaine, et tout particulièrement les poèmes symphoniques de Richard Strauss¹⁷.

Weingartner observe deux orientations dans la musique symphonique post-beethovénienne : les tendances « néo-classique » (Brahms) et « moderne » (Liszt). Si la première demeure fidèle aux formes traditionnelles, la seconde se fonde sur de nouveaux principes formels et sur des sujets poétiques. Outre cette opposition, reflet du débat en vigueur dans les pays germaniques, Weingartner considère Beethoven comme le sommet insurpassable de la symphonie¹⁸. Cette idée n'est pas sans rappeler la phrase de Wagner sur l'impossibilité de continuer à écrire des symphonies après le maître de Bonn. Toutefois, Weingartner ne remet pas en cause le fait d'écrire des symphonies, il juge seulement la qualité des symphonies écrites après le classicisme viennois inférieure à celle des œuvres de Beethoven. Le chef d'orchestre s'inscrit-il pour autant dans le sillage de la *Neudeutsche Schule* ? N'oublions pas que Liszt monte son premier opéra (*Sakuntala*) à Weimar. De plus, Weingartner, qui s'impose dans le monde entier comme un spécialiste de Beethoven et de Berlioz, est invité à Grenoble en 1903 pour diriger les manifestations du centenaire de la naissance de Berlioz et il participe avec Charles

Paris (1894-1914), réalisée par Joëlle CAULLIER (cf. Caullier 1993, Annexe 1).

14 Voir à ce propos : Caullier 1993, p 233 sq.

15 Original : Weingartner 1898.

16 Weingartner 1900.

17 Cf. entre autres : Imbert 1900, Jean Marnold 1900 et Kunc 1902.

18 Weingartner 1900, p. 2 et 80 sq.

Malherbe à l'édition complète de ses œuvres, entreprise depuis 1899 par Breitkopf und Härtel. D'un autre côté, dans sa jeunesse, Weingartner obtient une bourse d'études sous la recommandation de Brahms, dont il donnera bien plus tard, dans les années 1930, l'intégrale des symphonies avec la Philharmonie de Vienne. Favorable à la *Neudeutsche Schule* – dans laquelle il entrevoit une tendance « moderne » opposée à la tendance « néo-classique » d'un Brahms, le chef d'orchestre ne se distancie pas pour autant de l'œuvre du maître de Hambourg. Il n'en reste pas moins qu'il considère Beethoven comme le sommet insurpassable de la symphonie, ce qui ne manquera pas de contrarier, en France, les adeptes de la renaissance du genre, marquée notamment par les œuvres monumentales de Saint-Saëns, Franck, Ropartz, Dukas ou Magnard. Ainsi Hugues Imbert publie-t-il une *Réponse à M. Félix Weingartner*¹⁹, dans laquelle il rétorque la thèse selon laquelle il n'y aurait aucune symphonie après Beethoven du niveau de l'époque classique. Imbert regrette également que Weingartner passe sous silence les œuvres de compositeurs français, à l'exception de Berlioz. Dukas, en revanche, livre à l'ouvrage de Weingartner une critique favorable immédiatement après sa parution :

« Ouvrez la remarquable brochure de M. Weingartner sur la *Symphonie après Beethoven*, que vient de traduire avec une rare habileté Mme Camille Chevillard, vous y trouverez, en même temps que des idées substantielles, des aperçus sur l'art pleins d'éloquence et de justesse, une étude très sérieuse du mouvement musical contemporain en Allemagne. »²⁰

Pour Dukas, la musique à programme est légitime, à condition que son fondement poétique ne nuise en rien aux lois de la forme. La musique en soi étant mouvement, elle se doit de représenter celui-ci. Des sujets répondant à cette analogie sont donc appropriés à la musique à programme, qui s'apparente davantage à une nouvelle sorte

19 Imbert 1900.

20 Dukas 1948, p. 489.

de drame qu'à une nouvelle forme de symphonie. Dukas reproche à Richard Strauss de placer l'élément littéraire au-dessus de la musique²¹. Cependant, Dukas sait reconnaître la valeur de la plupart des productions de l'école russe et de l'école française, dans lesquelles la forme s'adapte au programme²². Deux ans plus tard, Pierre Kunc renoue avec une conception analogue, lorsqu'il porte son intérêt vers des œuvres de Saint-Saëns (*Danse macabre*, *Le Rouet d'Omphale*) et de Franck (*Le Chasseur maudit*, *Les Djinns*, *Les Eolides*), dans lesquelles la musique est tenue à l'idée poétique, qu'elle suggère seulement sans chercher à imiter certaines scènes, conversations ou épisodes dans leur précision. Kunc s'en prend à des œuvres comme le *Wallenstein* de Vincent d'Indy, lesquelles reposent, selon lui, sur un programme trop détaillé de telle sorte à ce que la musique résume ce dernier au lieu de se développer à partir de lui. Kunc accorde toutefois plus d'importance à la symphonie qu'au « poème symphonique » puisque, dans ce dernier, qui soumet une « idée première » à un « canevas », la musique ne repose plus sur elle-même²³. En revanche, l'étude de J. de Jong – dont la traduction du néerlandais est parue plusieurs mois auparavant dans *Le Guide musical* – se fonde sur les idées de Weingartner quant à la supériorité des symphonies de Beethoven. Jong reconnaît, de surcroît, en Beethoven, Wagner et Strauss respectivement les sommets de la musique absolue, du genre dramatique et de la musique à programme²⁴.

Durant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale, certains auteurs adoptent une position plus radicale qui s'éloigne des idées de Hanslick. Tel est le cas de Georges Humbert, lorsqu'il pose en 1906 la question de la légitimité de la musique à programme dans son introduction des *Éléments de l'esthétique musicale* de Hugo Riemann :

21 Dukas 1948, p. 490 sq.

22 « Musiciens russes – Antar de Rimsky-Korsakoff » [novembre 1893], Dukas 1948, p. 145 sq.

23 Kunc 1902.

24 Jong 1902.

« M. Hugo Riemann a établi et coordonné, en une série de quinze chapitres, les principes essentiels d'une théorie aussi simple que rationnelle du Beau musical. On ne saurait trop lui en savoir gré, à une époque surtout qui, comme la nôtre, oublieuse de qualités propres de la musique, recherche en toute œuvre l'élément dramatique, descriptif, symbolique même ! »²⁵

En 1907, Calvocoressi s'exprime au sujet du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale dans un article très détaillé, dans lequel il prend position sur la critique « dogmatique » de Humbert : « Il arrive fréquemment, en effet, qu'un auteur part d'un principe dogmatique [...] comme on le voit par exemple dans les *Éléments de l'esthétique musicale* du Dr. Hugo Riemann »²⁶. En posant la question de la légitimité de la musique à programme dans la préface de la traduction française des *Éléments de l'esthétique musicale* à une époque précisément où le débat autour de l'esthétique de la musique instrumentale demeure très actif, Humbert parvient à diffuser une image dogmatique et formaliste de Riemann²⁷. Toutefois cette image ne correspond pas à la réalité, puisque le théoricien allemand reste ouvert à l'herméneutique et à la symbolique musicale, d'autant plus qu'il se reconnaît lui-même comme un intermédiaire entre les parties, supposant que le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale résulte d'une définition superficielle de termes fondamentaux²⁸.



Il apparaît donc à ce stade de notre étude que la France prend acte des idées de Hanslick, bien que ces dernières ne touchent véritablement que l'entourage de

25 Riemann 1906, p. II.

26 Calvocoressi 1907/8, p. 424.

27 Ehrhardt 2001.

28 « Programm Musik, Tonmalerei und musikalischer Kolorismus », Riemann 1967, volume I, p. 54-63.

Beauquier et de Bannelier. Le débat sur la musique à programme, introduit sous l'impulsion de Weingartner à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, s'oriente avant tout vers la remise en question par Wagner de la légitimité de la composition de symphonies après Beethoven.

Parallèlement à cette évolution, Debussy ouvre à la musique symphonique un chemin nouveau qui délaisse à la fois la symphonie post-beethovénienne et le domaine du poème symphonique et de la symphonie à programme. À l'instar de Wagner, Debussy considère la *Neuvième* de Beethoven comme le sommet de la symphonie, comme « un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque ». Après ce chef-d'œuvre, « la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. [...] La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme [...] Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre : on me paraît les avoir fermées à peu près pour jamais ; les quelques géniales réussites dans le genre excusent mal les exercices studieux et figés que l'on dénomme, par habitude, symphonies. »²⁹ De plus, Debussy se distancie de la musique à programme descriptive, et tout particulièrement du support littéraire, dans sa lettre envoyée de la Villa Médicis à Émile Baron le 9 février 1887, laquelle traite de sa première œuvre orchestrale intitulée *Printemps*. Le compositeur plaide pour un véritable programme « intérieur » :

« Je me suis mis dans la tête de faire une œuvre dans une couleur spéciale et devant donner le plus de sensations possibles. Cela a pour titre *Printemps*, non plus le printemps pris dans le sens descriptif mais par le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une

29 Debussy 1926, p. 46 sq.

vie nouvelle, en quelque sorte. Tout cela est naturellement sans programme ayant un profond dédain pour la musique devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant. »³⁰

Un tel positionnement esthétique vaut aussi pour des œuvres nées à la charnière du XIX^e et du XX^e siècles comme *L'Après-midi d'un faune* ou *La Mer*. Il convient de remarquer que cette opposition à la musique à programme provenant des partisans de l'« impressionnisme musical » n'a que très peu de rapport avec le débat signalé précédemment. Notons toutefois que cette citation de Debussy présente l'une des premières remises en question de la musique à programme en tant que telle dans la France des années 1880, attendu que les critiques de cette époque s'en prennent avant tout aux procédés descriptifs³¹.

Cependant, la nouvelle conception debussyste de la musique symphonique ne s'oppose pas directement aux œuvres à programme. Les illustrations musicales du maître ne sauraient s'accommoder d'un programme détaillé : elles n'autorisent qu'un titre évocateur, de phase avec la nature secrète de la musique. La lettre à Ernest Chausson du 3 septembre 1893, va également à l'encontre d'une signification musicale trop précise. Debussy y constate ironiquement que « la musique aurait dû être une science hermétique, gardée par des textes d'une interprétation tellement longue et difficile qu'elle aurait certainement découragé le troupeau des gens qui s'en servent avec la désinvolture que l'on met à se servir d'un mouchoir de poche ! »³² Si Debussy décrit *Till Eulenspiegel* comme une « heure de musique nouvelle chez les fous »³³, il

30 DebussyB, p. 49.

31 Comme l'une des premières remises en cause de la musique à programme, sans égard pour BEAUQUIER, il convient de mentionner l'opposition de FÉTIS qui a provoqué à elle-seule, dans les années 1840, un petit débat autour de la *Symphonie pastorale* (cf. Chapitre III, p. 55 sq.)

32 DebussyB, p. 85 sq.

33 Debussy 1926, p. 59.

sait tout de même apprécier d'une manière générale – et sans pour autant pouvoir l'expliquer – les poèmes symphoniques de Franz Liszt et de Richard Strauss. Ce qui déplaît très certainement à Debussy dans *Till Eulenspiegel*, c'est le type narratif et les nombreux procédés descriptifs mis en œuvre par Richard Strauss. Pour le compositeur de *Pelléas*, la beauté indéniable de *Mazeppa* résulte du fait que Liszt « aimait la musique à l'exclusion de tout autre sentiment »³⁴. Quant à Richard Strauss, il est considéré à peu près comme « le seul musicien original de la jeune Allemagne », tenant à la fois de Liszt, « sa remarquable virtuosité dans l'art de jouer de l'orchestre », et de Berlioz, « son souci d'étayer sa musique sur de la littérature »³⁵.

Dans les années 1910, le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale semble moins éveiller l'attention. En témoigne l'étude de Saint-Saëns sur *L'Avenir de la musique en France*³⁶, qui n'évoque que le « wagnérisme », tout en passant la musique à programme sous silence. Force est de constater que le débat dont traite ce chapitre a eu lieu du temps de l'« impressionnisme musical », mouvement qui a permis – semble-t-il – d'émanciper les nouvelles formes de la musique à programme de leur support littéraire. Citons Calvocoressi à ce propos :

« les formes libres [...] qui sont celles de la musique à programme, ont passé dans la musique libre de programme : ainsi les œuvres instrumentales de M. Debussy comme le *Prélude à l'Après-Midi d'un faune*, les *Nocturnes*, la *Mer* »³⁷.

34 Debussy 1926, p. 117

35 Debussy 1926, p. 129-134.

36 *La Grande Revue*, mars 1916.

37 Calvocoressi 1907/8, p. 436.

Tableau 1

Musique à programme jouée pendant les concerts dirigés par les chefs d'orchestre allemands à Paris (1894-1914)

Date	Chef	Orchestre	Œuvres
18 mars 1894	F. Mottl	Concerts Colonne	Berlioz, Fragmente aus <i>Roméo et Juliette</i>
11 mai 1897	A. Nikisch	Berliner Philharmoniker	Liszt, <i>Les Préludes</i>
13 mai 1897	A. Nikisch	Idem	Saint-Saëns, <i>La jeunesse d'Hercule</i>
15 mai 1897	A. Nikisch	Idem	Beethoven, <i>Symphonie pastorale</i>
16 mai 1897	A. Nikisch	Idem	D'Indy, <i>Le Camp de Wallenstein</i>
28 novembre 1897	R. Strauss	Concerts Colonne ³⁸	R. Strauss, <i>Tod und Verklärung</i> et <i>Till Eulenspiegel</i>
27 février 1898	Weingartner	Concerts Lamoureux	Berlioz, <i>Symphonie fantastique</i>
27 mars 1898	F. Mottl	Concerts Lamoureux	Berlioz, Scène d'amour de <i>Roméo et Juliette</i>
22 janvier 1899	R. Strauss	Concerts Lamoureux	R. Strauss, <i>Also sprach Zarathustra</i>
29 janvier 1899	R. Strauss	Concerts Lamoureux	R. Strauss, <i>Also sprach Zarathustra</i>
5 février 1899	Weingartner	Concerts Lamoureux	Berlioz, extraits de <i>Roméo et Juliette</i>
12 février 1899	Weingartner	Concerts Lamoureux	Weingartner, <i>Le Séjour des bienheureux</i> (poème symphonique) ; Liszt, <i>Il Tasso</i>
4 mars 1900	R. Strauss	Concerts Lamoureux	R. Strauss, <i>Ein Heldenleben</i>
11 mars 1900	R. Strauss	Concerts Lamoureux	R. Strauss, <i>Don Quichotte – Ein Heldenleben</i>
8 avril 1900	Weingartner	Concerts Lamoureux	Saint-Saëns, <i>Le Rouet d'Omphale</i> – Liszt, <i>Hungaria</i>
20 juin 1900	G. Mahler	Wiener Philharmoniker	Berlioz, <i>Symphonie fantastique</i>

38 Colonne dirige la première partie du concert.

4 avril 1901	K. Muck	Grands Concerts symphoniques du Vaudeville	Liszt, <i>Mazepa</i>
5 avril 1901	K. Muck	Idem	Saint-Saëns, <i>Phaéton</i>
19 mai 1901	A. Nikisch	Berliner Philharmoniker	R. Strauss, <i>Till Eulenspiegel</i>
21 mai 1901	A. Nikisch	Idem	Liszt, <i>Il Tasso</i>
25 mai 1901	A. Nikisch	Idem	R. Strauss, <i>Tod und Verklärung</i>
2 mars 1902	Weingartner	Concerts Lamoureux	Festival Berlioz (<i>Harold en Italie, Symphonie fantastique</i>)
8 février 1903	Weingartner	Idem	Liszt, <i>Mazepa</i>
1 ^{er} mars 1903	S. Wagner	Concerts Lamoureux	Liszt, <i>Mazepa</i>
29 mars 1903	R. Strauss	Concerts Lamoureux	Strauss, <i>Aus Italien, Heldenleben</i>
8 janvier 1905	A. Nikisch	Concerts Colonne	Strauss, <i>Don Juan</i>
5, 7, 10 et 12 mai 1905	Weingartner	Concerts Colonne (Astruc-Greffulhe)	Festival Beethoven (entre autres les neuf symphonies)
25 mars 1906	R. Strauss ³⁹	Concerts Colonne	Strauss, <i>Sinfonia domestica</i>
20 avril 1906	Weingartner	Concerts Lamoureux	Festival Beethoven (entre autres <i>Symphonie pastorale</i>)
23 avril 1906	Weingartner	Concerts Lamoureux	Festival Berlioz, <i>Symphonie fantastique</i> ⁴⁰
15 décembre 1907	S. v. Hausegger	Concerts Lamoureux	Strauss, <i>Don Juan</i>
26 décembre 1907	S. v. Hausegger	Concerts Lamoureux	Festival Berlioz, entre autres <i>Symphonie fantastique</i> ⁴¹
26 janvier 1908	Steinbach	Concerts Lamoureux	Strauss, <i>Mort et Transfiguration</i>
22 mars 1908	R. Strauss	Concerts Colonne	Strauss, <i>Tod und Verklärung, Sinfonia domestica</i>
26 mai 1908	R. Strauss	Berliner Philharmoniker	Strauss, <i>Till Eulenspiegel</i>
27 mai 1908	R. Strauss	Idem	Strauss, <i>Don Juan</i>

39 Colonne dirige une partie du concert.

40 Avec d'autres oeuvres dont le *Carnaval Romain*, l'ouverture de *Benvenuto Cellini*.

41 Également le *Carnaval Romain*, l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, tout comme des extraits de la *Damnation de Faust*.

11 décembre 1910	S. Wagner	Concerts Lamoureux	Liszt, <i>Orphée</i>
2, 5, 8, 10, 12 mai 1911	Weingartner	Concerts Colonne	Festival Beethoven (entre autres les neuf symphonies)
3 décembre 1911	R. Strauss	Concerts Lamoureux	Strauss, <i>Also sprach Zarathustra</i> et <i>Tod und Verklärung</i>
6 avril 1913	M. Kaehler	Concerts Sechiari (Théâtre Marigny)	R. Strauss, <i>Mort et transfiguration</i>
25 janvier 1914	M. Stavenhagen	Concerts Sechiari	R. Strauss, <i>Don Juan</i>
29 mars 1914	F. Busoni	Concerts Sechiari	Liszt, <i>Mazeppa</i>

V

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. Commençons, dans le cas de Liszt et de Berlioz – éminents représentants de la *Neudeutsche Schule* sur le plan de la musique instrumentale – à déterminer si leurs œuvres et leurs idées ont pu influencer la scène musicale française après la guerre franco-prussienne.

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. Les critiques particulièrement négatives choquent le compositeur à un tel point qu'il reste à l'écart de la vie musicale parisienne jusqu'en 1886. 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 à la *Neudeutsche Schule* 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 ?



Afin de répondre à ces questions, il convient de remonter dans les 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. Ceci 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* demeure très proche des idéaux de la *Neudeutsche Schule*, elle ne se borne souvent qu'à annoncer les concerts des poèmes symphoniques composés par Liszt à Weimar, sans se risquer généralement à d'autres commentaires¹. Il semblerait que cette revue s'intéresse davantage à des détails anodins sur le virtuose Liszt – la rumeur, par exemple, selon laquelle il serait entré dans l'ordre des Franciscains – qu'à l'évolution proprement artistique du maître de Weimar. Dans d'autres périodiques à l'image de *L'Art musical*, des voix critiques s'élèvent, déjà au début des années 1860, à l'encontre de Liszt et de son cénacle. En 1861, Oscar Comettant place ironiquement le maître « en tête des prophètes de l'art musical » ; lui, « qui a volontairement abdiqué le sceptre du piano pour se faire compositeur », s'est entouré d'une constellation de créateurs « plus ou moins extravagants » parmi lesquels Wagner, Schumann, Raff, Bülow et Joachim, ainsi que les « écrivains propagateurs de la nouvelle école », Richard Pohl et Franz Brendel. Selon Comettant, les perspectives d'avenir de ce cercle, où « l'on discutait sur le présent et l'avenir de la musique » sont compromises, puisque « l'exil a chassé Wagner de Weimar et la mort a

1 Remarque par exemple en 1857 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* : « La musique composée par Liszt pour le Prométhée de Herder sera exécutée cette année dans le concert. »

enlevé Schumann à l'admiration du cénacle »². Une autre critique, parue dans *L'Art musical* le 29 avril 1862, concerne le poème symphonique *Orphée* : si l'instrumentation est considérée comme « très-ingénieuse et toujours intéressante », on aurait voulu « un peu plus de clarté dans le plan ». Selon l'auteur de cette recension, ces faiblesses sur le plan architectonique sont à mettre sur le compte « des mystères augustes qui se cachent derrière le voile (jusqu'ici impénétrable pour beaucoup) de la philosophie harmonisée, dont Wagner est le messie et Liszt le précurseur »³. N'oublions pas que la rédaction de cette critique a lieu peu après le scandale autour de la représentation du *Tannhäuser* de Wagner à l'Opéra de Paris, en 1861. Ce scandale a porté préjudice à Liszt en tant que représentant de la *Neudeutsche Schule*.

Mais ces critiques sont bien inoffensives comparées aux jugements très sévères prononcés lors de l'exécution de la *Messe de Gran*, le 15 mars 1866 à l'Église Saint-Eustache. Deux critiques de la revue *L'Art musical* témoignent de ces jugements très sévères. Dans celle du 26 avril 1866, Albert Vizentini n'hésite pas à affirmer du système lisztien, qu'il « est la négation de la mélodie actuelle, du retour cliché de la phrase ; [qu']il entasse accords sur accords, tam-tam sur chapeau chinois, prétendant ainsi établir le rapport direct de la musique avec la pensée philosophique »⁴. Vizentini s'en prend, de surcroît, à l'orchestration pompeuse, puisqu'« à l'audition de sa messe on se sent plutôt porté à conquérir la Cochinchine qu'à réciter des litanies ». L'autre critique, publiée par Léon Escudier quelques jours plus tôt dans le même périodique, est encore plus destructive. On y apprend que le public, nombreux et cultivé, n'est pas venu en raison du talent

2 Comettant 1861. Certains commentateurs à l'image de COMETTANT ajoutent SCHUMANN au rang des représentants de la *Neudeutsche Schule*. Franz BRENDL, qui a forgé cette expression, s'est lui-même situé dans l'entourage de SCHUMANN : il lui a succédé à la tête de la *Neue Zeitschrift für Musik*.

3 *L'Art musical*, 29 mai 1862, p. 205.

4 Vizentini 1866.

artistique extraordinaire de Liszt, mais plutôt parce qu'il s'agissait d'un concert de bienfaisance, dans lequel l'« Abbé Liszt » fait pour la première fois son apparition⁵. D'une manière générale, la critique parisienne avait des difficultés à prendre l'Abbé Liszt au sérieux, vu qu'auparavant elle avait toujours eu affaire au virtuose des salons. Aussi Escudier interprète-t-il la nouvelle profession de foi du compositeur comme une stratégie pour éveiller l'attention du public. De cette manière, la présence d'un public nombreux et cultivé peut s'expliquer indépendamment de la qualité musicale. Escudier ne se montre en aucun cas déçu, puisqu'il sait que l'« immense talent de Liszt est plus dans ses doigts que dans sa tête. [...] Liszt n'a pas la corde mélodique, celle qui parle au cœur. Or, il est des personnes qui croient que la musique sacrée peut se passer de cette corde ; elles sont dans l'erreur. » En lisant cette dernière phrase, on pourrait croire qu'il s'agit d'une critique personnelle à l'encontre du compositeur. En poursuivant la lecture, on s'aperçoit que Wagner est également concerné par cette critique, qui touche non seulement Liszt, mais aussi la *Neudeutsche Schule* dans son ensemble :

« Nous avons entendu, à l'Académie Impériale de Musique, lors de la malencontreuse représentation du *Tannhauser*, de Richard Wagner, *la musique de l'avenir* au théâtre. A l'église de Saint-Eustache, nous avons eu un échantillon de la *musique d'église de l'avenir*. Les deux se valent. Il y en a qui raffolent de ce genre. Ils sont en avance. Tant mieux pour eux ! Pour nous, nous sommes et serons pour la musique sacrée des maîtres de l'art, qu'ils soient Italiens, Allemands ou Français, qu'ils s'appellent Palestrina, Mozart, Cherubini, Lesueur, Mendelssohn, A. Thomas, voire même M. Gounod ».

5 Escudier 1866.

Liszt est donc considéré à cette époque par Escudier comme un adepte de la « musique de l'avenir », autrement dit, comme un compositeur « néo-allemand »⁶. Il n'en reste pas moins que le critique ne s'en prend pas directement à la musique germanique, mais seulement à la *Neudeutsche Schule*, et ce après le scandale autour de *Tannhäuser* en 1861, qui – rappelons-le – a déjà porté préjudice à Liszt.

Durant son court séjour en France, début mai 1866, Liszt fait la connaissance du pianiste Francis Planté, avec lequel il joue *Les Préludes* et *Tasso* dans une version à deux pianos⁷. Après ce séjour, les œuvres symphoniques du maître continuent à être interprétées au piano dans l'entourage de Planté et de Saint-Saëns. Il en est ainsi d'une soirée donnée par Madame Érard fin 1866 ou début 1867, où ces deux pianistes jouent, en réduction, quelques poèmes symphoniques lisztien : *Tasso*, *Les Préludes* et *Héroïde funèbre* si l'on en croit la lettre de Liszt à Planté du 5 juillet 1867⁸ ; en revanche, il n'est question que de *Tasso* et d'*Héroïde funèbre* dans la lettre de Liszt à Saint-Saëns du début de la même année⁹. En juin 1869, Saint-Saëns tente de convaincre Liszt de l'accueil favorable de ces œuvres : « Je vous assure que vos poèmes symphoniques ne sont pas trop mal appréciés quand nous les jouons. Ces temps derniers Hungaria a fait fureur, on ne peut s'en rassasier. »¹⁰ Il s'agit vraisemblablement d'exécutions dans un cercle restreint des propres transcriptions de Liszt pour deux pianos ou piano à quatre mains. À ce moment-là, les poèmes symphoniques du maître de Weimar restent pratiquement inconnus du public français, comme en témoigne le compositeur lui-même en mai 1870 :

6 Traduction française de l'adjectif *neudeutsch*.

7 Gut 1989, p. 518.

8 LisztB 8, p. 193 sq.

9 LisztB 8, p. 192 sq. : « La nouvelle de la soirée chez Mme Erard ne m'est parvenue qu'une quinzaine de jours après. Merci de l'honneur que vous avez fait au *Tasse* et à l'*Héroïde* en les interprétant ».

10 LisztBhZ 3, p. 99.

« jusqu'à présent mes œuvres orchestrales sont inconnues en France, où l'on n'a que vaguement entendu l'écho des dénigrement qu'elles ont endurées ailleurs »¹¹. Il n'en est pas moins vrai que le programme du Concert populaire du 13 février 1870 mentionne une œuvre lisztienne intitulée *Prélude* (au singulier)¹². Qu'il s'agisse là des *Préludes* s'avère d'autant plus vraisemblable que le *Musikalisches Wochenblatt* du 25 février 1870 se réfère aussi à une exécution orchestrale des *Préludes* à Paris. On peut penser que les sociétés de concert commencent à programmer les poèmes symphoniques du compositeur à cette époque qui précède de peu l'éclatement de la guerre franco-prussienne.



L'engagement du compositeur marseillais Louis-Léon Gozlan en faveur de l'œuvre symphonique de Liszt est particulièrement remarquable, vu qu'il publie en 1870 – encore avant le début de la guerre – une brochure intitulée : *Essai de critique musicale. F. Liszt et ses poèmes symphoniques*¹³. Cet essai compte trois chapitres. D'entrée de jeu, l'auteur explique la critique négative des œuvres orchestrales de Liszt par le fait que le public parisien ne reconnaisse en lui que le virtuose des années passées. Il commence par montrer à quel point il est difficile, pour la critique, d'admettre différentes facettes du talent de Liszt, du virtuose des années parisiennes au compositeur de Weimar :

« La pluralité des connaissances n'étant pas le don accordé en France aux organisations artistiques, on y concède que difficilement aux hommes éminents le

11 Cf. *infra*, la correspondance Liszt-Gozlan, p 85-91.

12 Programme complet du concert dirigé par PASDELOUP au Cirque-Napoléon : *Schiller-Marche* de MEYERBEER, 7^e *Symphonie* de BEETHOVEN, ouverture du *Songe d'une nuit d'été* de MENDELSSOHN, *Fantaisie-Caprice pour violon* de VIEUXTEMPS et *Prélude* [sic] de LISZT.

13 Gozlan 1870.

droit d'être supérieurs dans plusieurs genres ; si l'on reconnaît à un écrivain ou à un artiste une double supériorité, on exaltera volontiers sa qualité la moins saillante. [...] Dans l'ordre musical nous voyons le même fait se produire. [...] Si nous cherchions un exemple à l'appui de ce qui précède nous le trouverions dans l'ignorance où l'on est encore à Paris des grandes œuvres orchestrales de Liszt, ce maître considéré maintenant en Allemagne comme un des plus remarquables compositeurs de l'époque actuelle, sans préjudice pour sa gloire incontestée de virtuose et de chef d'une école de pianistes. »¹⁴

Dans le premier chapitre, Gozlan reconnaît les innovations lisztziennes dans le domaine de l'harmonie, de l'instrumentation et du travail thématique, tout comme les réformes de la musique à programme, qui éclatent le cadre étroit dans lequel les compositeurs inscrivent la musique symphonique après Beethoven. Gozlan salue, de surcroît, les programmes qui ne devraient pas constituer une fin en soi, mais permettre une meilleure compréhension des œuvres. Quant aux chapitres II et III, ils livrent respectivement une analyse des douze poèmes symphoniques et une étude de leur instrumentation.

Trois lettres de Liszt à Gozlan – écrites eiles aussi avant le début de la guerre – sont accessibles à la recherche : nous nous proposons de les transcrire ici à titre documentaire. Dans la lettre du 27 janvier 1870, Liszt exprime sa reconnaissance à Gozlan de lui avoir envoyé son essai, dont il préconise la publication sous forme de brochure. Cette lettre est remarquable dans la mesure où elle indique le programme de la *Hunnenschlacht* et témoigne de l'accueil différent de la musique instrumentale lisztzienne en France et en Allemagne, comme l'indique la remarque B) :

14 Gozlan 1870, p. 5 sq.

« Cher Monsieur,

Je vous dois des remerciements tout exceptionnels. Vous avez plus fait que me rendre service dans le sens ordinaire du mot : le regard de votre âme s'est fixé sur la mienne et la trouvant sincère, endolorie, croyante, vous la réconfortez d'une vive et généreuse sympathie.

Ce que vous me dites m'émeut ; je désire que vous ne vous soyez point trompé sur mon idéalité, et serais heureux de vous exprimer davantage combien je vous suis reconnaissant de la manière à la fois pittoresque et psychologique dont vous interprétez, avec une extrême bienveillance et une rare compréhension d'intelligence et de sentiment, ma pauvre musique. Orphée, Le Tasse, la Hungaria et la Hunnenschlacht ont vibrés de nouveau en moi à la lecture de vos pages. Si vous réalisez le projet de les publier en brochure, vous m'obligerez beaucoup, sans doute, et peut être qu'alors ne serait-il pas superflu d'y ajouter comme supplément le petit catalogue de mes ouvrages que contient la biographie de M. Fétis, auquel je sais un véritable gré d'avoir tenu compte de la suite de mon travail. — soin qu'ont négligé jusqu'ici d'autres écrivains en France et ailleurs, peu disposés à m'honorer d'une attention sérieuse. Le catalogue s'allongerait encore maintenant par l'indication de 4 Messes (celles de Gran et du couronnement du roi d'Hongrie ; la Missa choralis publiée l'an dernier à Leipzig et une autre pour voix d'hommes, dont la 2^{de} édition très corrigée va paraître chez Repos à Paris, l'éditeur de mon Requiem pour voix d'hommes) — plus « La Légende de S^{te} Elisabeth » — et l'Oratorio, entièrement terminé et que je publierai bientôt sous le titre : Le Christ. Peut-être aussi conviendrait-il de placer en Note dans votre brochure une sorte de signalement de passeport, analogue à la feuille ci-jointe de l'« Histoire générale etc. » publiée à Genève. Je soumets cela à votre bienveillance, cher Monsieur, de même que les menues observations de détail que voici :

A) Au début, ne serait-il pas plus explicite de mettre deux substantifs, et de dire :

« La pluralité des facultés et des connaissances n'étant pas le don accordé etc. » ? -

B) À la page suivante (298) je retrancherai ou modifierai le – « pièces inaccessibles aux plus habiles » – car depuis une douzaine d'années elles sont jouées à beaucoup de concerts en Allemagne, notamment par M. de Bülow, M. Tausig, M^{lle} Menter, M^{lle} Jopp etc. et parfois admirablement à Paris même par M. Saint-Saëns et M. Plan-té.

C) Page 303 (Note 3) Au lieu de « quatre fresques qui ornent l'escalier du Musée de Berlin » ce sont six fresques qui dominent là. Et à ce sujet, puisque vous pénétrez dans l'intimité de mes œuvres que vous dépeignez merveilleusement en Musicien-poète, permettez-moi de vous faire la confidence de mon programme de la Hunnenschlacht. A mon sens la pensée essentielle du tableau de Kaulbach se symbolise en deux lumières : celle de la région des fantômes où les Huns combattent à la lueur de la torche d'Attila, et la Lumière ineffable, mystique, grandissant en vainqueur immortelle, et immanente à la Croix, – « Mundi valus et gloria ! »

Liszt

Villa d'Este

27 Janvier [18]70

P.S. Si vous ne me trouvez pas indiscret je vous prierai de m'envoyer à Rome les épreuves de votre brochure avant sa publication. »¹⁵

Assurément, Liszt se réjouit de cet envoi : une publication sous forme de brochure peut non seulement faire connaître ses œuvres orchestrales, mais aussi modifier son image de pianiste-virtuose. Ainsi le compositeur qui n'ose plus se rendre à Paris depuis l'exécution de la *Messe de Gran* en 1866, peut-il, grâce à Gozlan, renouer indirectement avec la France. Liszt, profitant de cette occasion, prie Gozlan d'adjoindre à cette bro-

15 Manuscrit autographe, US-NYpm.

chure la liste de ses œuvres, parue dans la dernière édition de la *Biographie universelle* de Fétis¹⁶ – avec quelques compléments – et une courte notice biographique (« Signalement de passeport »). Motivé par la promotion de son œuvre orchestrale, Liszt a-t-il vraiment parcouru l'ouvrage de Gozlan avec attention en l'autorisant de manière active ? Les propositions de correction – et tout particulièrement la remarque C) concernant une note infrapaginale – laissent à penser que Liszt devait avoir soigné sa relecture.

Dans la deuxième lettre du 17 février 1870, Liszt demande à Gozlan plusieurs exemplaires de la brochure avant publication et lui donne quelques conseils pour ce qui est de la diffusion de l'ouvrage :

« Cher Monsieur,

Veillez me pardonner d'avoir un peu tardé à vous restituer la notice biographique et le catalogue que vous avez eu la bonté de me communiquer. Pour rendre ce supplément de votre brochure complètement exact, je vous prierai de vouloir bien tenir compte des annotations ci-jointes. Quant aux minimales observations de ma précédente lettre, je n'y insiste nullement du moment qu'elles pourraient occasionner le moindre dérangement. Il suffit qu'elles m'aient procuré le plaisir de causer un peu avec vous.

Lorsque vous enverrez la brochure aux journaux de Paris vous m'obligerez de l'adresser à M^r Reyer, à M^r Vilmessant, et à M^r Giacomelli (rédacteur de la Presse musicale) en leur écrivant quelques mots quasi de ma part à ce sujet. Comme ils m'ont toujours témoigné de la bienveillance, j'espère qu'ils ne négligeront pas d'informer avantageusement le public de votre travail, destiné à me rendre un ser-

16 Article « Liszt », Fétis 1866, volume 5, p. 323 sq.

vice signalé.

Permettez-moi, cher Monsieur, de vous renouveler mes plus sincères remerciements, et croyez-moi bien, votre très reconnaissant et dévoué

F. Liszt

17 Février [18]70 – Rome

Il me serait très agréable de recevoir quelques exemplaires de votre brochure ici, avant mon départ pour Weimar, fixé aux premiers jours d'avril.

Un de mes amis, le Comte Tarnowski, a déjà profité de votre travail dont il ajoute quelques extraits à sa traduction en polonais de la brochure de Brendel sur le même sujet (« Liszt als Symphoniker ») qui paraîtra prochainement. Probablement vous aurez bientôt le plaisir de vous voir traduit en plusieurs autres langues. »¹⁷

Cette deuxième lettre montre que Gozlan n'a pas envoyé à Liszt les épreuves de son essai, mais seulement le catalogue des œuvres et l'esquisse biographique, qui seront intégrés à la brochure¹⁸. Liszt est certainement étonné que Gozlan ne lui fasse pas parvenir les épreuves de son essai, ce qui est à même d'expliquer sa réponse très diplomate : « Quant aux minimales observations de ma précédente lettre, je n'y insiste nullement du moment qu'elles pourraient occasionner le moindre dérangement. » Les propositions de correction *A)*, *B)* et *C)* ont néanmoins été intégrées dans la brochure, non dans le texte lui-même, mais parmi les *errata* à la fin du catalogue d'œuvres musicales¹⁹.

17 Manuscrit autographe, US-NYpm.

18 « Catalogue des œuvres de Liszt complété sur les indications du compositeur (1870) » et « Note biographique », Gozlan 1870, respectivement p. 46-48 et 3-4.

19 Gozlan 1870, p. 48.

Conformément à l'annonce de Liszt, la traduction polonaise de l'essai est ajoutée comme annexe à la traduction de la monographie de Brendel²⁰.

La dernière lettre, rédigée après la parution de la brochure, date du mois de mai 1870. Dans cet envoi, Liszt remercie Gozlan pour son action courageuse face à une œuvre orchestrale presque inconnue en France, d'où la suggestion de proposer au public parisien deux ou trois concerts avec la série des poèmes symphoniques :

« Mon bienveillant ami,

Je me reproche de ne pas vous avoir remercié de suite du premier envoi de votre brochure adressé à Rome, et qui ne m'est parvenu qu'une dizaine de jours après, à Weimar. Il m'a été extrêmement agréable et je vous en garde une bien sincère reconnaissance. Outre son mérite littéraire, votre intéressant commentaire des *poèmes symphoniques* se distingue par une courageuse initiative ; car jusqu'à présent, mes œuvres orchestrales sont inconnues en France, où l'on n'a que vaguement entendu l'écho des dénigrement qu'elles ont endurés ailleurs. Grâce à la sympathique intelligence de votre interprétation, on leur accordera quelque attention, et peut-être en viendra-t-on aussi à l'exécuter, non pas à l'aventure, incongruement, et par manière d'acquiescement avec l'intention de s'en débarrasser au plus vite, mais selon les conditions qu'elles requièrent. Cela serait assez simple à réaliser ; il suffirait d'un petit nombre de répétitions bien dirigées, pour présenter sans désavantage au public parisien, en deux ou trois concerts, la série des *poèmes symphoniques*.

Néanmoins, je ne saurais rien solliciter à cet égard de qui que ce soit ; ma situation personnelle me défend même les obséquiosités d'usage, et je dois me résigner à attendre l'occasion favorable qui me permettrait d'indiquer ce qu'il faudrait faire, afin

20 GOZLAN, Léon, « F. Liszt i jego poemata symfoniczne », *Liszt Jako Symfonik*, Lwów, Księgarnia Gubrynowicz i Schmidt, 1870, p. 65-85.

d'assurer à votre brochure les meilleurs chances de succès, l'assentiment du public y aidant. D'ici-là, ne trouveriez-vous pas à propos de prier Mr Heugel, éditeur et directeur du *Ménestrel*, de prendre du dépôt de cette brochure à Paris ? Je présume qu'il aura l'obligeance de me rendre un tel service, et vous engage à le lui demander de ma part.

La semaine prochaine, l'association des musiciens allemands (*Allgemeine[r] deutsche[r] Musik-Verein*) se réunit ici et célébrera le centenaire de Beethoven. Ci-joint le programme de notre fête.

Veillez agréer, cher Monsieur, l'expression de ma vive reconnaissance et de mon sincère dévouement.

Weimar, Mai 1870.

F. Liszt. »²¹

Compte-tenu de l'avènement de la guerre – déclarée officiellement à la Prusse par Napoléon III le 19 juillet 1870, l'intégrale des poèmes symphoniques lisztien ne peut se réaliser aussi facilement que ne l'espère le compositeur. Aussi Liszt devra-t-il attendre encore un certain temps avant que ses œuvres orchestrales ne soient connues du public français. Hormis ces trois lettres, nous ne connaissons aucun autre document susceptible d'éclairer la relation entre Liszt et Gozlan. La correspondance entre les deux hommes – purement professionnelle contrairement à l'échange épistolaire entre Liszt et Saint-Saëns – cesse vraisemblablement suite à la diffusion difficile de la brochure dans le contexte de la guerre et de la Commune.



21 LisztB 8, p. 217 sq.

Nous pensons que la musique symphonique de Liszt aurait pu pénétrer en France dès le début des années 1870, si la guerre franco-prussienne n'avait pas éclaté. En effet, non seulement Planté, Saint-Saëns et Gozlan contribuent activement à faire connaître l'œuvre du maître, mais le critique Ives Kéramzer s'engage lui aussi pour les productions symphoniques de la *Neudeutsche Schule* dans un article rédigé pour la *Revue et Gazette musicale* en juin 1870, à la veille de la guerre. Selon Kéramzer, plusieurs artistes modernes, dont Berlioz, Litolff et Liszt se sont lancés à la recherche d'une nouvelle formule pour la symphonie, caractérisée par son caractère narratif : « L'art symphonique s'y enrichit de tous les effets nouveaux que les effets du drame lyrique ont introduit dans le domaine de l'harmonie et de la modulation, comme dans celui des formes d'accompagnement et de la couleur instrumentale ». Dans sa contribution, l'auteur ajoute que le public français, grâce à « quelques rares et incomplètes auditions des œuvres de Berlioz, grâce à quelques pages de Litolff ou de Liszt, entendues plus rarement encore, a pu entrevoir par quels signes se caractérise l'école moderne, et quelles tendances l'écartent du système antérieur »²². Les publications de Gozlan et de Kéramzer témoignent d'un regain d'intérêt pour les compositions symphoniques de la *Neudeutsche Schule*. À la veille de la guerre, la route semble toute tracée pour la pénétration de la musique symphonique de Liszt en France. Mais le conflit franco-prussien constitue un frein à cette avancée. De plus, 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 la parution dans la *Chronique musicale* du 15 février 1874

22 Cf. Kéramzer 1870.

d'une recension qui se montre très critique à l'égard de *Mazeppa*, qualifié de « poème hippique »²³.

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 qu'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 musicales »²⁴. 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 vaincue »²⁵, tout en écrivant du compositeur 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 dérouté 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 sons »²⁶. Cette critique vise non seulement le compositeur Liszt, mais aussi la *Neudeutsche Schule*.

23 Cf. Chapitre premier, p. 30.

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

25 Marmontel 1878, p. 293.

26 Marmontel 1878, p. 303-304.

Le 2 octobre 1876, Liszt envoie à Saint-Saëns sa transcription pour piano de la *Danse macabre*, laquelle vient de paraître chez Durand²⁷. Saint-Saëns, qui a pris contact avec plusieurs éditeurs pour la publication de cette œuvre, se réjouit d'un pareil hommage dans sa réponse du 6 octobre 1876. Néanmoins, cette transcription n'aura qu'une portée limitée, insuffisante pour remettre à l'honneur le maître de Weimar. Aussi Félix Grenier pense-t-il encore de lui, en 1878, qu'il n'écrit que « des ouvrages éphémères et pauvres d'invention »²⁸. Il n'en est pas moins vrai que Saint-Saëns prend le risque de faire exécuter par cent cinquante musiciens dans la Salle Ventadour, au mois de mars de la même année, la *Dante-Symphonie* et des extraits de *Christus*²⁹. Contrairement à ce que l'on pouvait s'imaginer, ce concert aura du succès³⁰. L'année 1878 est aussi marquée par le séjour de Liszt au domicile de Madame Érard à Paris, du 9 au 18 juin. Cette fois-ci le compositeur représente le gouvernement hongrois à l'Exposition universelle³¹. À la même époque, la scène musicale française s'obstine toujours à ne reconnaître en lui que le pianiste-virtuose. Ainsi l'annonce de la monographie de Ramann dans la *Revue et Gazette musicale* le désigne-t-elle d'« illustre pianiste »³². Le compositeur Liszt, quant à

27 LisztB 2, p. 243 : « En vous envoyant aujourd'hui la transcription de votre Danse macabre je vous prie d'excuser mon inhabileté à réduire au piano le merveilleux coloris de la partition. A l'impossible nul n'est tenu. Jouer de l'orchestre sur le piano n'est donné à personne. Néanmoins il faut toujours tendre vers l'*Idéal* à travers toutes les formes plus ou moins revêches et insuffisantes. La vie et l'art ne sont bons qu'à cela, ce me semble. »

28 Préface de : Ehlert 1878, p. 10.

29 Il s'agit de : « Bergers » et « Rois mages ».

30 Cf. Gut 1989, p. 529.

31 En tant que président d'honneur de la classe XIII, éditions et instruments de musique (Hamburger 2002, p. 156).

32 *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/47, 21 novembre 1880, p. 375 : « Nous recevons le tome premier d'un ouvrage intitulé Franz Liszt, et publié par M. Ramann chez Breitkopf et Härtel, à Leipzig. Ce gros volume de 570 pages contient la biographie de l'illustre pianiste, jusqu'à l'année 1840 seulement. »

lui, n'est guère pris en considération, ce qui explique ses hésitations lorsqu'il doit se rendre à Paris autrement qu'en tant que représentant du gouvernement hongrois.

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 souligner 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 national »³³. En choisissant la Hongrie, Liszt lie sa figure au paradigme politique d'une « nation » naissante, dont il ne s'appropriera que peu à peu la culture et la tradition³⁴. Or, l'étude précédente a permis d'opposer la critique positive du virtuose, parisien d'adoption, de celle, généralement négative, du compositeur « néo-allemand ». Il ne paraît guère exagéré de parler de ce point de vue d'une double appartenance culturelle, nouée autour des centres Paris et Weimar. Si, dans les années 1860-1870, Liszt n'est pas encore considéré, en France, comme une haute figure de la Hongrie, on lui confèrera volontiers cette identité vers la fin du XIX^e siècle. Ainsi Louis Lacombe écrira-t-il de lui, en 1896 : « Si Liszt, malgré les traces trop visibles qui marquent dans sa musique le passage de l'Italie et de la France, demeure un enfant de la Hongrie, Richard Wagner, lui, reste un Germain pur sang »³⁵. Il semblerait que les débuts de l'accueil, en France, du Liszt hongrois soient liés à la publication à Paris de son essai *La musique tzigane en Hongrie*, en 1874 sous le pseudonyme « Robert Franz »³⁶ et à sa participation,

33 Winkler 2002, p. 145-146.

34 Winkler 2002, p. 148.

35 Lacombe 1896, p. 118.

36 Liszt 1874. Si cet essai est paru sous le pseudonyme « Robert Franz », Liszt 1876, en revanche, a été publié sous le nom de Franz LISZT.

à l'Exposition universelle de 1878, en qualité de représentant du gouvernement hongrois.

Mais revenons à la réception de Liszt dans les années 1880. Le mauvais souvenir de l'exécution de la *Messe de Gran* en 1866 reste toujours gravé dans la mémoire du compositeur le 6 décembre 1881, lorsqu'il écrit à Saint-Saëns :

« Vous m'insinuez très amicalement de revenir à Paris. Voyager devient onéreux à ma vieillesse et je crains fort qu'on ne me trouve *déplacé* en des capitales comme Paris ou Londres où nulle obligation directe ne m'appelle. Cette crainte ne me rend pas ingrat envers le public et surtout envers mes amis de Paris auxquels je me reconnais si redevable. Aussi ne voudrais-je pas renoncer entièrement à l'idée de les revoir, quoique la triste exécution de la Messe de Gran en 66 et les verbiages consécutifs m'aient laissé une pénible impression. »³⁷

Le fait que l'ouvrage sur les révolutionnaires musicaux d'Octave Fouque – avec des contributions sur Lesueur, Berlioz, Beethoven, Wagner et la musique russe – passe sous silence les innovations lisztziennes, témoigne de la mauvaise situation de la réception du compositeur en 1882³⁸. En décembre de la même année, Padeloup fait jouer sans succès la première partie de la *Faust-Symphonie* au Cirque d'hiver. Dans son compte rendu, Edmond Stoullig trouve quelques passages beaux, mais l'ensemble « confus et peu compréhensible du premier coup »³⁹. Afin de ne pas blesser Liszt, Saint-Saëns lui donne une impression positive de ce concert dans sa lettre du 9 février 1883 :

37 LisztB 2, p. 316 sq.

38 Fouque 1882.

39 STOULLIG, Edmond et NOËL, Edouard, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1882, p. 588.

« Vous savez peut-être que Padeloup a joué votre *Faust-Symphonie* avec beaucoup de succès. Je la lui ai jouée et expliquée d'un bout à l'autre, et je lui ai conseillé de jouer d'abord la première partie seule (j'avais grand'peur de l'exécution – non sans raison). Il a suivi mon conseil, et ensuite il a joué deux fois, je crois même trois fois, la symphonie entière. Ce n'était pas parfait et ne vous aurait pas satisfait, mais enfin voilà la chose bien accrochée et bien préparée pour l'avenir. Nous avons rédigé un petit argument avec Friedheim, avec qui je vous joue à deux pianos tous les lundis. *Faust, Hungaria et les Préludes* ont fait fureur devant le public très nombreux que j'ai cet hiver. »⁴⁰

Toutefois, encore la même année, la *Faust-Symphonie*, donnée par Padeloup dans son intégralité, est accueillie très froidement par le public parisien⁴¹. Les lettres de Liszt à Saint-Saëns en 1884 et 1885 montrent combien le premier aide le second dans la diffusion de ses œuvres en Allemagne et en Hongrie, ce qui n'est pas toujours tâche facile⁴². D'un autre côté, Saint-Saëns tente de réhabiliter Liszt en France, lorsqu'il transcrit le poème symphonique *Orphée* pour piano, violon et violoncelle⁴³ et qu'il

40 LisztB 3, p. 396.

41 STOULLIG, Edmond et NOËL, Edouard, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 1883, p. 284-285.

42 Cf. les lettres de LISZT à SAINT-SAËNS du 29 avril 1884 : « Très contrarié de ne pas pouvoir faire place à une de vos grandes œuvres – comme votre superbe Messe ou quelque Poème symphonique – dans le programme de notre prochaine Tonkünstler-Versammlung à Weimar du 23 au 28 Mai [...] » (LisztB 2, p. 358 sq.) et du 18 mai 1884 : « Je me refusais à soupçonner un mauvais vouloir quelconque contre vous à Budapest. Cependant je trouve singulier et fort injuste que vos ouvrages dramatiques et symphoniques n'aient pas encore pris en Hongrie la place qui leur est due. » (LisztB 2, p. 360 sq.) Dans une lettre non datée (vraisemblablement rédigée fin 1884 ou début 1885), LISZT propose à SAINT-SAËNS de participer au Festival de Karlsruhe (LisztB 2, p. 374). Mais SAINT-SAËNS ne saisira pas cette occasion. Dans sa lettre du 8 mai 1885, LISZT lui propose de participer aux activités de l'Allgemeiner Deutscher Musikverein, qui avait déjà programmé SAINT-SAËNS (LisztB 2, p. 379).

43 LISZT remercie son ami français pour ce beau travail dans sa lettre du 27 janvier 1885 (LisztB 2,

s'engage pour les œuvres de son mentor au sein de son ouvrage *Harmonie et mélodie*, qui propose en 1885, quinze ans après l'essai de Gozlan, une analyse des poèmes symphoniques⁴⁴. Malgré ces efforts, Liszt hésite toujours à se rendre à Paris dans sa lettre à Saint-Saëns du 28 novembre 1885, en raison du mauvais souvenir de l'exécution de sa *Messe de Gran* :

« Certainement je serai à Londres la première semaine d'Avril. Pour ma visite à Paris, je reste encore fort indécis, ne voulant pas m'exposer à une déconvenue comme celle qu'il m'a fallu subir en [18]66. »⁴⁵



Liszt décide tout de même de séjourner dans la capitale française du 20 mars au 3 avril 1886⁴⁶ – avant son voyage à Londres⁴⁷ – afin d'assister à un festival triomphal donné en son honneur. Un article en plusieurs parties d'Amédée Boutarel⁴⁸ et de nombreuses critiques dans *Le Ménestrel* témoignent d'un soudain regain d'intérêt pour le compositeur. Dans sa préface, Boutarel explique que son article paraît expressément à l'occasion du séjour parisien de Liszt :

p. 37).

44 Saint-Saëns 1885. Dans une lettre datée « Weimar, 20 août 1885 », LISZT remercie SAINT-SAËNS de lui avoir consacré une étude aussi fournie : « Je vous suis bien reconnaissant de la part que vous m'accordez dans votre volume *Harmonie et Mélodie*. Depuis de nombreuses années ma vive admiration et ma cordiale amitié vous sont dévouées. Elles resteront inaltérables ma vie durant. » (« Lettres inédites de Liszt à Saint-Saëns », *La Revue musicale* 9/7, 1^{er} mai 1928).

45 LisztB 2, p. 386.

46 LISZT reviendra une dernière fois à Paris du 29 avril au 15 mai 1886.

47 Du 3 au 18 avril 1886.

48 Boutarel 1886.

« L'illustre artiste est arrivé cette semaine à Paris, où on le fête avec juste raison. C'est non seulement un musicien de grande envolée et de grande race, un passionné d'idéal, c'est encore un fervent ami de la France. Nous lui consacrons la plus grande partie de notre numéro d'aujourd'hui, remettant à dimanche prochain la suite de l'intéressant travail de notre collaborateur Arthur Pougin sur *l'Opéra sous le règne de Lully*. »⁴⁹

Boutarel analyse l'œuvre symphonique et aborde l'esthétique du maître, qu'il a apprise à connaître grâce à l'essai *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, cité à plusieurs reprises. Le fait que le critique puise l'esthétique lisztienne dans cette publication montre que cette celle-ci a connu une diffusion relativement importante. Il n'est donc pas exclu – comme nous l'avons déjà signalé – que cet écrit ait marqué le début de l'accueil, en France, du Liszt hongrois. Loin de critiquer le pianiste-virtuose, Boutarel valorise la période parisienne du compositeur, la considérant comme une étape préliminaire à sa phase symphonique⁵⁰. Malgré ce regain d'intérêt, la personnalité de Liszt ne fait pas l'unanimité. Même dans son compte rendu pour *Le Ménestrel* – généralement favorable au maître hongrois – Auguste Mercadier préfère de loin le *Concerto en mi mineur* de Chopin ou le *Concerto en sol mineur* de Mendelssohn au *Tasso* de Liszt, dont il qualifie les beautés d'« un peu étranges »⁵¹. Quant aux collaborateurs du périodique plus conservateur *L'Art musical*, ils rendent compte du séjour de Liszt avec une com-

49 « Franz Liszt », *Le Ménestrel* 52/17, 28 mars 1886, p. 129.

50 *Idem* : « N'ayant pas pour lui la scène, il a profité de ses dispositions exceptionnelles pour acquérir une virtuosité transcendante et ne s'est pas résolu à publier ses compositions symphoniques tant que sa notoriété d'exécutant ne l'eut pas signalé à l'attention de tous les musiciens. »

51 Cité d'après Hamburger 2002, p. 156. Signalons tout de même que cette recension est signée du 11 avril 1886, après que LISZT a quitté Paris pour Londres.

plaisance anecdotique, tout en accueillant le « célèbre » ou « illustre pianiste » – et non le compositeur – avec le respect de rigueur⁵².

Le Festival Liszt va connaître un grand succès notamment par la reprise triomphale de la *Messe de Gran* le 25 mars 1886 à l'Église Saint-Eustache – vingt ans presque jour pour jour après le premier concert, et ce dans la même église. Durant ce festival, le public peut entendre, de surcroît, trois poèmes symphoniques du maître de Weimar : *Les Préludes* (Colonne, Théâtre du Châtelet, 23 mars et 28 mars)⁵³, *Tasso* (Lamoureux, 28 mars) et *Orphée* (Colonne, Théâtre du Châtelet, 28 mars)⁵⁴. Néanmoins, des œuvres de plus grande envergure, à l'instar de la *Faust-Symphonie*, ne figurent pas au programme de ces festivités. Bien que la musique orchestrale ait connu un essor indéniable dans les années 1870 et 1880, les organisateurs de concert hésitent à prendre un tel risque. Il faut attendre le 11 avril 1896 pour que Édouard Risler et Alfred Cortot jouent la *Faust-Symphonie*, sur deux pianos, dans le cadre de la Société nationale de Musique.

Liszt disparaît peu après le festival donné en son honneur. Le 8 août 1886, Boutarel est l'auteur d'une nécrologie pour le *Ménestrel*, dans laquelle il exprime le souhait que le corps du compositeur « soit rendu à sa patrie et que ses œuvres, souvent exécutées, entretiennent parmi nous l'enthousiasme réparateur qu'il a si souvent provoqué pendant sa vie. Le pianiste n'est plus, le compositeur nous reste. Comme Beethoven, il avait

52 Cf. Hamburger 2002, p. 164.

53 *Les Préludes* sont également joués par SAINT-SAËNS et DIÉMER sur deux pianos, lors d'une Soirée musicale, organisée par le peintre hongrois MUNKÁCSI en l'honneur de LISZT la semaine précédant le 28 mars. Cf. « Die Liszt-Woche », *Musikalisches Wochenblatt* 17/16, 15 avril 1886 et Hamburger 2002, p. 157.

54 Cf. par exemple : « Die Liszt-Woche », *idem*.

devancé son siècle. »⁵⁵ Lorsque Boutarel se réfère à la patrie du compositeur, il s'agit évidemment de la Hongrie, dont Liszt est devenu une figure nationale.



Il apparaît à ce stade de notre étude que l'œuvre symphonique de Liszt, avant 1886, n'a guère réussi à s'imposer en France. En 1866, les critiques particulièrement négatives provoquées par l'exécution de sa *Messe de Gran* choquent le compositeur à un tel point qu'il se distancie de la vie musicale parisienne jusqu'en 1886, évitant de remettre les pieds dans la capitale française. Malgré son éloignement de Paris, Liszt peut compter sur l'appui de certaines personnalités du monde musical, avec lesquelles il correspond plus ou moins régulièrement : le pianiste Francis Planté, le compositeur marseillais Louis-Léon Gozlan – auteur d'une brochure sur les poèmes symphoniques – et Camille Saint-Saëns, très engagé dans la diffusion des œuvres de son mentor. Cependant, on ne reconnaît en Liszt que le pianiste-virtuose et non le symphoniste. Ce n'est qu'indirectement par Saint-Saëns et son premier poème symphonique *Le Rouet d'Omphale* (1872) que la conception lisztienne du genre est introduite en France. Avant la guerre franco-prussienne, les Concerts populaires et des personnalités comme Gozlan ont la ferme intention de promouvoir la musique symphonique de Liszt. On peut même penser que le compositeur aurait pu introduire lui-même le poème symphonique en France, si la guerre n'avait pas représenté un obstacle à ce transfert culturel. Mais le destin en a voulu autrement. Ce n'est véritablement qu'en 1886, à une époque marquée

55 Cité d'après : Hamburger 2002, p. 162. L'article de HAMBURGER redonne aussi la nécrologie de A. LANDELY, rédigée trois mois après l'accueil triomphal du vieux maître. Dans ce texte, plus critique, celui-là va même jusqu'à contester l'immortalité de LISZT (cf. Hamburger 2002, p. 165).

par le progrès de la musique orchestrale, que le public du Festival Liszt exprime sa reconnaissance tardive au maître de Weimar.

Cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre du compositeur parvienne à s'établir durablement dans le répertoire des sociétés de concert. En effet, 1886 est non seulement l'année du Festival Liszt, mais aussi celle de l'arrivée de d'Indy à la présidence de la Société nationale de Musique. Ce changement inaugure une période d'intense wagnérisme qui laisse à la musique germanique toutes les chances de se développer en France. L'on pourrait croire alors au succès de ce « néo-allemand » qu'est Liszt. Mais il en est tout autrement. En premier lieu, Liszt est défendu par Saint-Saëns qui, avec les anti-wagnériens, font de Berlioz une figure nationale en contrepoids à Wagner⁵⁶. Dans le même ordre d'idées, Saint-Saëns approuve certainement le fait que Liszt se trouve élevé au rang d'une haute personnalité hongroise : de cette manière, on l'éloigne de la *Neu-deutsche Schule*, mais aussi du wagnérisme. Les chances de la diffusion de l'œuvre lisztienne comme représentative de la tendance « néo-allemande » se trouvent alors compromises. En second lieu, le poids du wagnérisme à lui seul – indépendamment de toute considération idéologique – est à même d'évincer l'œuvre symphonique de Liszt⁵⁷.

Il faut donc attendre l'arrivée, en France, du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale vers 1900 avant de voir surgir régulièrement des commentaires pour ou contre le compositeur. En 1903, Louis Laloy et Charles Joly restent opposés aux poèmes symphoniques. Si Laloy ne comprend pas comment un génie de l'ampleur de Liszt peut conclure de manière aussi pompeuse *Les Préludes* et *Mazeppa* – dont la marche

56 Cf. Chapitre VI, p. 120

57 Il n'est donc guère étonnant de constater qu'en avril 1900 Paul DUKAS ne connaît pratiquement pas ce répertoire : « On a joué, il est vrai, à de rares intervalles, les *Préludes* et le *Tasse* : ce ne sont pas ses [Liszt] créations capitales. Nous n'avons jamais entendu son *Faust* ni son *Dante*. Nous ignorons de même *Orphée*, *Mazeppa* et la *Bataille des Huns*, sans parler du reste. » (Dukas 1948, p. 489-490).

finale serait à proprement parler « orphéonesque » – Joly se plaint de la vulgarité des thèmes⁵⁸. Calvocoressi, en revanche, fait honneur à Liszt, lui consacrant en 1905 une monographie, dont un chapitre entier est axé sur la musique symphonique. Ce chapitre est aussi publié séparément dans *Le Courrier musical*⁵⁹. Quelques mois plus tard, Jean Chantavoine tente de démontrer que les théories lisztziennes sont issues de la tradition⁶⁰. Par ailleurs, l'œuvre du compositeur reçoit des jugements mêlés de la part de Pierre Lalo qui apprécie les œuvres orchestrales et critique des compositions pianistiques à l'instar de la *Sonate en si mineur* pour leur « forme un peu lâche et confuse »⁶¹. Il en est de même pour Charles Kœchlin qui émet, en 1909, des éloges mitigés de critiques, estimant que s'il y a « des filons d'or dans cette œuvre, il s'y trouve aussi beaucoup de scories »⁶². À la même époque, d'Indy essaie de montrer dans son *Cours de composition musicale*, à l'aide d'exemples choisis, que les œuvres de la Nouvelle École française sont « d'une véritable construction autrement plus solide et raisonnée » que celles de Liszt⁶³. Saint-Saëns, qui s'est beaucoup engagé pour son mentor, ne pouvait laisser passer ce genre de critique. La forme lâche ou libre devient un indice pour la tendance progressive de la musique symphonique lisztzienne, ce qui n'étonnera pas, vu la liberté formelle d'un Debussy. Saint-Saëns avoue, dans *Portraits et souvenirs* (1909)⁶⁴, que la lecture des premiers poèmes symphoniques de Liszt lui a indiqué – avant même de connaître le personnage – « le chemin où [il] devai[t] rencontrer plus tard la *Danse macabre*, le *Rouet d'Omphale* et [d']autres œuvres de même nature ». Toutefois, dans le

58 *Musica*, mars 1903, p. 82.

59 Calvocoressi 1905, p. 636.

60 Chantavoine 1906, p. 193.

61 *Musica*, janvier 1907, p. 3.

62 *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 27 février 1909, p. 69.

63 Cf. *infra*, chapitre VIII, p. 153-154

64 Saint-Saëns 1909.

même ouvrage, le compositeur français essaie, autrement que dans *Harmonie et mélodie* (1885)⁶⁵, de détourner Liszt de la sphère de la musique à programme, afin de mettre l'accent sur ses innovations : non seulement le maître de Weimar sait exploiter « tout le luxe de l'orchestre moderne », mais il se lance aussi « à corps perdu dans les néologismes harmoniques, il ose ce que personne n'avait jamais osé avant lui ». La proclamation du « règne de la musique libre de toute discipline », l'une des innovations lisztienes selon Saint-Saëns, rejoint directement l'un des traits marquants attribués à Debussy et au mouvement de l'« impressionnisme musical »⁶⁶. De manière plus explicite que Saint-Saëns, Chantavoine qualifie en ce temps-là d'« impressionnistes », certaines pages du maître de Weimar, à l'image des *Jeux d'eau à la Villa d'Este*⁶⁷. L'année 1911 est celle du centenaire de la naissance de Liszt. Hormis les festivités d'usage, on édite une partie de la correspondance du musicien⁶⁸ et des revues comme *Musica* et *Le Courrier musical*

65 Cf. Chapitre II, p. 42 (définition du poème symphonique).

66 L'application du terme « impressionnisme » au domaine de la musique a souvent fait l'objet de discussions (cf. Jarociński 1971, Dömling 1971 et Jost 1999). Si l'on peut rester sceptique face à l'utilisation du terme, il faut reconnaître tout de même que sa « valeur heuristique – comme substance de certaines tendances stylistiques et motiviques – est indéniable (non seulement mais essentiellement) dans le domaine de la musique française à la charnière des XIX^e et XX^e siècles » (Jost 1999). C'est dans ce contexte que nous employons ici l'expression « impressionnisme musical ».

67 Chantavoine 1906, p. 113 sq., 176 sq.

68 Par exemple : « Lettres de R. Wagner à Liszt », *La Revue musicale* 11, 1911, p. 397 sq. – « Le génie et l'argent », *La Revue musicale* 11, 1911. – « Fragments des lettres de R. Wagner et de F. Liszt », *La Revue musicale* 11, 1911, p. 442-447. – « Cinq lettres de George Sand à Liszt », *La Revue musicale* 11, 1911, p. 515-517. – « Trois lettres du père de Liszt », *La Revue musicale* 11, 1911, p. 251-253. – « Lettres inédites de Berlioz à Liszt », *Société internationale de Musique. Revue musicale mensuelle* 7, novembre 1911, p. 35-46. – ISOZ, K. d', « Lettres inédites ou peu connues de Franz Liszt », *Société internationale de Musique. Revue musicale mensuelle* 7, 1911, p. 11-34. La publication de la correspondance des musiciens compte vers 1910 parmi les *desiderata* de la musicologie et de la musicographie. Cf. à ce propos MAGNETTE, Paul, « Lettres de musiciens », *Le*

lui consacrent des numéros spéciaux⁶⁹. Pour Saint-Saëns, l'« heure de la justice est enfin venue ; à l'occasion du centenaire de la naissance de Liszt, de grands festivals se sont organisés où l'on a entendu ses œuvres dans des exécutions grandioses ; il n'est plus permis de dire que l'auteur de *Christus*, de *Sainte-Élisabeth*, de la *Messe de Gran*, des symphonies *Dante et Faust*, des *Poèmes symphoniques*, écrivait de la *musique de pianiste* ; et l'on peut parler du meilleur virtuose sans risquer de faire tort au génial compositeur »⁷⁰. Saint-Saëns embellit certainement la réalité. N'oublions pas que celui-ci manifeste une vive reconnaissance à Liszt, laquelle lui vaut d'être nommé, en 1911, membre honorifique de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* – société musicale allemande fondée dans l'entourage du maître de Weimar. Si le centenaire de la naissance de Liszt a permis une meilleure connaissance de son œuvre, ce qui est indéniable, on continue néanmoins à privilégier le pianiste aux dépens du compositeur⁷¹.

Courrier musical 13, 1910, p. 179 : « La littérature musicale, en France, est assez pauvre en fait de lettres, mémoires ou autobiographies de musiciens et c'est regrettable car ces souvenirs qui se rattachent à la carrière des maîtres les montre fréquemment sous un jour tout autre que celui sous lequel on est habitué à les considérer. Ces dernières années, cependant, un mouvement se dessina assez nettement en faveur de la publication des lettres de musiciens et il faut s'en réjouir car nous étions, sous ce rapport, bien en retard par rapport à nos voisins les Allemands, qui ont publié et publient encore des correspondances musicales par dizaines. »

69 Deux numéros spéciaux de la revue *Musica* (n^o 83, août 1909 et n^o 109, octobre 1911), un numéro spécial du *Courrier musical*, paru le 1^{er} juin 1911. Cf. également : Goubault 1987.

70 « Liszt, Pianiste », Saint-Saëns 1914. SAINT-SAËNS s'est également exprimé au sujet du centenaire de LISZT à Heidelberg (« Le centenaire de Liszt à Heidelberg en 1912 », Saint-Saëns 1913, p. 199-208). En 1919, il écrit : « La musique de Liszt a été longtemps calomniée. Pendant que les uns la traitaient de *musique de pianiste*, les autres accusaient l'auteur de mettre des systèmes philosophiques en musique. On lui rend enfin justice, et je m'applaudis d'avoir été l'un des premiers à plaider sa cause contre l'hostilité générale » (Saint-Saëns 1919, p. 41).

71 Cf. Goubault 1987.

Apparemment, la guerre franco-prussienne a retardé la pénétration de l'œuvre symphonique lisztienne en France. Il n'en reste pas moins que les événements de 1870/1871 sont une parenthèse dans un mouvement lent d'appropriation de la musique et des idées du compositeur, qui culmine vers 1886, puis 1911. Force est de constater que la France a donné à Liszt différentes identités : dans les années 1860-1870, le virtuose est considéré comme un parisien d'adoption, le maître de Weimar, comme un compositeur « néo-allemand » ; à la fin du XIX^e siècle, la France reconnaît en lui une éminente personnalité hongroise. La publication à Paris de *La musique tzigane en Hongrie* et la participation du maître à l'Exposition universelle de 1878 en tant que représentant du gouvernement hongrois posent visiblement d'importants jalons dans la prise de conscience, en France, de l'appartenance de Liszt à la Hongrie, à laquelle se référera la nécrologie de Boutarel en 1886. Cette émancipation de la *Neudeutsche Schule* va de pair avec le changement d'attitude de Saint-Saëns à l'égard de Wagner en 1884, lorsque le premier se prononcera contre le second et la pénétration de ses réformes en France⁷². Par un curieux paradoxe, le compositeur de Weimar connaît des difficultés à s'imposer dans l'Hexagone en raison de son rattachement à la *Neudeutsche Schule*, avant d'apparaître aux yeux des Français comme un compositeur hongrois au moment précisément où le wagnérisme ouvre la voie à la musique germanique. Cet éloignement de la *Neudeutsche Schule* n'a pas eu que des conséquences négatives sur la réception de Liszt en France. Il a permis notamment de détourner le compositeur de la sphère de la musique à programme, afin de mettre l'accent sur ses innovations, dont certaines font de lui un précurseur de l'« impressionnisme musical ».

72 Cf. Chapitre VI, p. 120.

VI

La renaissance de Berlioz en France

Le fait que Franz Brendel situe Hector Berlioz sous la bannière de la *Neudeutsche Schule* peut sembler paradoxal. Il est vrai que cette « école nationale » se place sous le signe de l'universalisme de la *Weimarer Klassik*, qui se traduit chez 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 qualificatif « national » n'est donc 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 de la *Neudeutsche Schule*¹, 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 telle »². 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 peuples »³. 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

1 Du moins lors de son séjour à Weimar, de 1848 à 1861. N'oublions pas qu'il a été le président de l'association du Nouveau Weimar (*cf. infra*, paragraphe suivant).

2 *Cf. Winkler 2002.*

3 Voir à ce propos : Gall 1973, p. 41.

Marianne, figures emblématiques des peuples européens aspirant à la liberté et à l'autodétermination⁴.

L'appartenance de Berlioz à la *Neudeutsche Schule* ne saurait donc nullement remettre en cause la conception « nationale » de cette école. De plus, le compositeur de la *Symphonie fantastique* a précédé Liszt et Wagner dans le domaine de la dramatisation musicale, et ces deux derniers lui sont redevables d'orientations décisives dans leur évolution⁵. De plus, le nom de Berlioz figure aux côtés de ceux de Liszt et de Wagner parmi les membres de l'association du Nouveau Weimar (*Neu-Weimar-Verein*). Le siège de cette association qui vise notamment à promouvoir les idées de la *Neudeutsche Schule* se situe à l'*Altenburg*, au domicile de Liszt à Weimar dans les années 1850. Berlioz se souvient de ce « Club Neu-Weimarien » avec grand plaisir dans sa lettre à Liszt du 21 juillet 1855⁶.

Que l'on qualifie le compositeur français de « néo-allemand » ou de « néo-weimarien », peu importe : il appartient au cercle des partisans de Liszt et de la « musique de l'avenir », lesquels ont été régulièrement les hôtes de l'*Altenburg* et des membres éminents de l'association du Nouveau Weimar. Au sein de cette dernière, Berlioz et Liszt sont les plus éminents représentants de la musique symphonique et des œuvres à programme. Après l'étude de la réception de Liszt en France, nous abordons ici celle de Berlioz – représentant français de la *Neudeutsche Schule* – dans son propre pays. Quel a été l'impact de Berlioz sur le mouvement symphonique français surgi dans l'entourage de la Société nationale de Musique ? Comment l'appartenance culturelle de Berlioz est-elle définie en Allemagne et en France ?

4 Cf. Gall 1973, p. 39 sq.

5 Voir à cet égard : Gut 1986.

6 Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.



La guerre de 1870 suit d'un an la disparition de Berlioz (1869), dont les symphonies à programme répondent aussi peu à l'horizon d'attente du public sous le Second Empire que les poèmes symphoniques de Liszt. Peu après la mort du compositeur, seules quelques éminentes personnalités de la vie musicale parisienne, comme Ernest Reyer, Oscar Comettant ou Jules Padeloup, s'engagent à promouvoir son œuvre. Reyer est persuadé, encore peu avant la guerre franco-prussienne, qu'« on mettra peut-être plus de temps à glorifier Berlioz qu'on en a mis à glorifier Beethoven, mais on le glorifiera pourtant. »⁷ Comettant va plus loin dans sa nécrologie du compositeur français, où il rend le « dédain systématique de ses compatriotes » responsable de la mort du compositeur. Il pense qu'un ouvrage est à écrire sur Berlioz et que cet ouvrage se doit d'être un « acte de tardive justice » en sa faveur⁸.

Henry Litolff et Jules Padeloup sont les premiers à s'engager pour les œuvres de Berlioz après sa disparition (*cf.* Tableau 2, p. 125 sq.). À la fin de l'année 1869, Litolff projette d'organiser deux fois par mois, à l'Opéra de Paris, des concerts classiques d'une grande ampleur, avec chœurs et orchestre. Au programme du premier de ces concerts, le 7 novembre 1869, se trouvent trois extraits de la *Damnation de Faust*. Cette manifestation culturelle aurait pu jouer un rôle déterminant pour la promotion de l'œuvre de Berlioz, si elle n'avait pas cessé d'exister peu après son inauguration⁹. C'est donc surtout par l'engagement de Padeloup, « par les bravos persistants d'une partie de son public tenant tête aux cabaleurs », que les œuvres de Berlioz finissent, d'après Adolphe Jullien, par « forcer l'admiration des gens-mêmes qui, tout d'abord se bouchè-

7 Reyer 1875, p. 264 sq. (« Etude sur Berlioz », 31 mars 1869).

8 Comettant 1869.

9 Jullien 1888, p. 354.

rent les oreilles »¹⁰. Cependant, les comptes rendus de concerts montrent qu'il n'a pas toujours été aussi facile pour Padeloup d'imposer Berlioz dans ses programmes. Il en est ainsi des trois extraits de *Roméo et Juliette* proposés à son public des Concerts populaires au Cirque-Napoléon le 30 janvier 1870. À l'audition de ces trois extraits – placés au terme du concert après la *Symphonie militaire* de Haydn, l'adagio de la *Symphonie « L'Océan »* d'Anton Rubinstein et le *Concerto en mi bémol majeur* de Beethoven – la salle se serait dégarnie peu à peu, laissant la place seulement à quelques fidèles qui ne croient pas « devoir proclamer une œuvre détestable ou superbe sans l'avoir consciemment entendue », ainsi que le prétend une recension anonyme parue dans *Le Ménestrel* le 6 février 1870¹¹.

Ces difficultés se rencontrent également lors de la préparation – quelques mois avant la déclaration de la guerre franco-prussienne – du concert commémoratif à l'occasion du premier anniversaire de la disparition de Berlioz. Prévu pour le 22 mars 1870, il manque de peu d'être annulé quelques jours avant la date de l'événement¹². Cette situation tendue se ressent dans le témoignage d'Adolphe Jullien :

« L'annonce du festival, fixé au 22 mars, provoqua de charmantes plaisanteries ; on rit beaucoup en se demandant par quelle musique on pourrait bien fêter un tel compositeur et s'il ne faudrait pas, pour le mieux honorer, ne jouer que des morceaux qui ne fussent pas de lui ; les petits journaux déplorèrent d'avance le sort des malheureux artistes, des malheureux auditeurs destinés à succomber sous le

10 Jullien 1888, p. 352.

11 *Le Ménestrel* 37/10, 6 février 1870, p. 78.

12 Cf. ENDE, Heinrich von, « Mitteilungen aus Paris », *Musikalisches Wochenblatt* 1/12, 18 mars 1870, p. 190.

poids de tant d'œuvres accablantes, mais ces quodlibets défraîchis ne firent qu'ajouter à l'éclat de cette revanche posthume. »¹³

Le concert – connu sous le nom de « Festival Berlioz » – a tout de même lieu le 22 mars 1870, à l'Opéra de Paris. Exceptionnellement, l'Orchestre de l'Opéra n'est pas dirigé par son chef habituel, Georges Hainl, mais par Ernest Reyer, l'une des personnalités qui, aux côtés de Litolf et Padeloup, se sont le plus engagées à promouvoir l'œuvre de Berlioz. Très diplomate, Reyer justifie le fait qu'il tienne la baguette à la place de Hainl, par sa profonde et durable admiration pour le maître :

« On m'a offert la direction musicale du festival, et si j'ai hésité à accepter cette lourde tâche, c'est que l'honneur d'être placé à la tête de l'orchestre de l'Opéra me semblait revenir à M. Georges Hainl, l'excellent chef de cet excellent orchestre. Mais dans une circonstance où il s'agit de rendre un hommage direct et significatif à Hector Berlioz, mon admiration pour l'œuvre du maître, le culte que j'ai voué à sa mémoire, l'amitié qui me liait à lui m'ont sans doute désigné, plus encore que mes aptitudes, aux suffrages du comité. C'est ce que M. Georges Hainl a parfaitement compris, et ses assurances amicales ont calmé mes scrupules. »¹⁴

La responsabilité du concert est tenue par la « Commission Festival-Berlioz » qui regroupe les sommités de la scène culturelle française¹⁵. Le programme, en deux parties, comprend, de Berlioz, la mélodie « La Captive », des airs et des extraits de *L'Enfance*

13 Jullien 1888, p. 354.

14 Cf. à cet égard : Reyer 1870.

15 Edouard ALEXANDRE, E.-F. BERTIN, Antoine Ch. CHOUDENS, Berthold DAMCKE, DUE, Théophile GAUTIER, Ernest LEGOUVÉ, Michel LÉVY, Jules MASSENET, NOGENT-SAINT-LAURENS, Emile PERRIN, Ernest REYER, Ambroise THOMAS. Voir la lettre des membres de la « Commission du Festival-Berlioz » à Christine NILSSON : *Le Ménestrel* 37/18, 3 avril 1870, p. 150. NOGENT-SAINT-LAURENT préside cette commission, cf. Jullien 1888, p. 354.

du Christ, Harold en Italie, Les Troyens, Roméo et Juliette, La Damnation de Faust, Béatrice et Bénédicte, ainsi que des œuvres de Beethoven, Gluck et Spontini :¹⁶

PREMIÈRE PARTIE

1. Ouverture d'*Egmont* BEETHOVEN
2. *La Captive*, mélodie pour voix et orchestre, chantée par Mme Gueymard H. BERLIOZ
3. Duo de l'*Enfance du Christ*, par M. Faure et M^{me} Carvalho-
4. Marche d'*Harold en Italie* (le solo d'alto exécuté par M. Vieuxtemps).....-
5. Quintette et septuor des *Troyens*, par M^{mes} Charton-Demeur, Gueymard, Carvalho, MM. Faure, Colin, Bosquin, David et le chœur.....-
6. Finale de *Roméo et Juliette*, chœur du serment (le solo chanté par M. David).....-

DEUXIÈME PARTIE

7. Ouverture du *Carnaval romain*..... H. BERLIOZ
8. Air d'*Alceste* (Divinités du Styx), par Mme Gueymard GLUCK
9. *La Damnation de Faust* (air de Méphistophélès, chanté par M. Faure; chœur des gnomes et des Sylphes; ballet des Sylphes) H. BERLIOZ
10. Duo de *Béatrice et Bénédicte*, par M^{lle} Nilsson et M^{me} Charton-Demeur.....-
11. Récitatif, prière et finale du 2^e acte de la *Vestale*, par Mme Gueymard, M. David et le chœur..... SPONTINI

L'intitulé « Festival Berlioz » fait dire à une revue musicale d'outre-rhin (*Musikalisches Wochenblatt*, 8 avril 1870) qu'il ne s'agit nullement d'un festival mais bien d'un grand concert. L'auteur de cette recension, Heinrich von Ende, qui consacre une série d'articles au renouveau de la vie musicale parisienne en cette période d'avant-guerre, considère Berlioz comme l'une des personnalités les plus marquantes de son temps et lui attribue la nationalité allemande. Il est vrai que le compositeur français a été longtemps considéré, en Allemagne, comme une figure d'identification de la *Neudeutsche Schule*¹⁷ qui traduit néanmoins chez Franz Brendel l'héritage de la *Weimarer Klassik*,

16 Annonce du programme, dans : Reyher 1870. L'ouverture du *Carnaval romain* n'a pas été jouée lors du concert, cf. « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel* 37/17, 27 mars 1870, p. 131.

17 *Musikalisches Wochenblatt* 1/15, 8 avril 1870, p. 231 sq.

dont l'universalisme a beaucoup influencé Liszt et son entourage. Il n'en demeure pas moins vrai que l'expression *Neudeutsche Schule* tend à désigner vers 1870 les compositeurs germaniques les plus connus, qu'ils soient adeptes du Nouveau Weimar ou qu'ils s'inscrivent dans l'esthétique formaliste d'Hanslick¹⁸. Ce passage d'une conception universelle de la *Neudeutsche Schule* à une conception plus strictement nationale n'est certainement pas sans lien avec l'expansion du pangermanisme. À l'heure où cette doctrine énonce l'idée d'un État unique englobant tous les États et toutes les provinces germanophones d'Europe centrale, Heinrich von Ende fait de Berlioz un « Allemand de l'extérieur », dont le langage et les principes musicaux obéiraient à ceux de la musique germanique. Son association à Liszt et à Wagner aurait donc largement contribué au prestige de la nouvelle école allemande. Si Heinrich von Ende s'est trompé quant à la véritable nationalité de Berlioz, il n'a pas eu tort, en revanche, de ne reconnaître dans le « Festival Berlioz » qu'un grand concert. Reyer regrette lui-même la courte durée du festival qui n'a rien à voir avec l'ampleur de pareils événements en Allemagne :

« Le public [du Festival Berlioz] répondra-t-il à notre appel ? Nous l'espérons. On n'a pas en France l'habitude de ces grands festivals qui, en Allemagne, ne durent pas moins de trois jours et emplissent d'une foule intelligente les villes d'Aix-la-Chapelle, de Bonn ou de Düsseldorf. Les plus grands artistes s'y donnent rendez-vous ; des délégués y viennent de tous les points de l'Allemagne ; les étrangers y sont accueillis fraternellement. Pourquoi n'aurions-nous pas, nous aussi, nos grandes fêtes musicales revenant à des époques périodiques, et dont chacune serait consacrée

18 Dans un article de 1871, Heinrich von ENDE mentionne HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, BACH, SCHUMANN, WAGNER, LISZT, BRAHMS et RAFF parmi les membres de la *Neudeutsche Schule* (cf. Chapitre premier, p. 16).

à honorer une des gloires de l'art, sans distinction de nationalité, sans préférence d'école ? »¹⁹

N'oublions pas qu'en Allemagne les années 1870 sont marquées aussi par l'édification du théâtre de Bayreuth, inauguré en 1876 avec le cycle intégral de l'*Anneau du Nibelung*. Le programme du « Festival Berlioz » paraît peu substantiel à côté de tels projets : il fait suivre des airs ou des extraits de grandes œuvres le plus souvent vocales, qui de surcroît ne sont pas toutes de la plume du compositeur. Ceci est compréhensible eu égard à l'accueil difficile des œuvres de Berlioz par le public des concerts Padeloup et aux préjugés tenaces de la presse à son encontre. De plus, la participation des chanteurs de l'Opéra de Paris – très célèbres à l'époque – est à même de garantir l'équilibre financier du projet. Reyer avoue que ce programme a été décidé d'un commun accord avec ces chanteurs ; lui-même aurait plaidé pour la représentation d'une œuvre entière de Berlioz : il cite *Roméo et Juliette*, *La Damnation de Faust*, la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie*. Il en est de même pour Comettant qui regrette qu'on n'ait pas joué le finale de *Roméo et Juliette* et que les extraits de la *Damnation de Faust* aient été les plus applaudis²⁰. Comettant est conscient des difficultés liées à la réception de Berlioz, qu'il commente comme suit :

« Berlioz en mourant a dit un mot navrant et sublime : *Enfin, on va jouer ma musique !* Et cette prophétie, où la plus poignante ironie se mêlait à la foi passionnée de l'artiste, commence à s'accomplir. Si la nature des œuvres musicales permettait qu'on les exposât à l'appréciation du public, comme on fait des tableaux de peinture, Berlioz n'aurait jamais eu pour ses partitions qu'une place dans le *salon des refusés*. Et peut-être s'en fût-il vanté ! [...] L'avenir est aux refusés et les martyrs sont

19 « Festival en l'honneur d'Hector Berlioz » [31 mars 1870], Reyer 1875, p. 292-304.

20 *Le Ménestrel* 37/17, 27 mars 1870, p. 130 sq.

immortels. Exécrable aujourd'hui, sublime demain, ce n'est pas l'exception dans les arts, c'est la règle. »

Comettant explique cette situation par la liberté de la forme chez Berlioz, argument qui a déjà été employé dans les régions de langue germanique au détriment de la conception formelle de Berlioz et de Liszt, ce dernier évoquant même ce point de dissension dans son article sur *Harold en Italie*²¹. Cette liberté ne se trouve autrement que par la remise en cause des formes traditionnelles et du principe fondé sur la succession de l'antécédent et du conséquent. Dans son compte rendu de la *Symphonie fantastique*, Schumann félicite Berlioz pour sa liberté rythmique et syntaxique, grâce à laquelle la musique semble renouer avec ses origines, lorsqu'elle ne relevait pas encore de la tyrannie du temps fort. De cette manière, la musique – toujours selon Schumann – prend l'allure d'un libre discours, d'une « haute ponctuation poétique » à l'instar de la prose d'un Jean Paul. Ce phénomène, qui n'est pas étranger à ce que Schönberg qualifiera de « prose musicale », se manifeste donc déjà dans les compositions de Berlioz et de Schumann. Convaincu que le Festival Berlioz a donné un coup d'envoi à la réception du compositeur, Comettant reste optimiste quant à la diffusion des œuvres du maître : « Qui pourrait dire, après avoir assisté au festival de mardi dernier, à l'Opéra, que cette grande individualité n'a pas conquis ses titres à la postérité, et qu'une étoile du ciel de l'art n'illumine pas son front de poète musicien ? ». Le critique éveille l'attention sur la structure novatrice de *Roméo et Juliette*, œuvre qu'il tient pour l'une des plus belles de Berlioz. Il insiste également sur le rôle essentiel du compositeur dans l'histoire de la musique, rôle dépassant largement celui de Wagner. En effet, Comettant attribue à Berlioz la découverte du principe de la « mélodie infinie ». Il ajoute que le compositeur français a eu le mérite de ne pas avoir appliqué ce principe à un système comme c'est le

21 Liszt 1855.

cas chez Wagner. Berlioz est remis à l'honneur, non pas dans le contexte de la *Neudeutsche Schule*, mais comme un génie individuel, qui ne se fie qu'à sa propre intuition. Mais Comettant n'est pas le seul à rendre hommage à Berlioz. On peut citer Adolphe Jullien qui publie une monographie à l'occasion du « Festival Berlioz » dans la *Revue contemporaine* du 15 mars 1870²², mais aussi Ernest Reyer, chef d'orchestre de ce concert commémoratif, qui s'engage beaucoup pour le compositeur français dans ses commentaires au *Journal des Débats*²³. Ajoutons que l'année du festival a également vu paraître – encore avant l'éclatement de la guerre franco-prussienne – les *Mémoires* de Berlioz chez Michel Lévy Frères²⁴ et le discours prononcé par Félicien David à l'Académie des Beaux-Arts le 19 juin 1870 sur son prédécesseur disparu²⁵.

Malgré le concert commémoratif et la publication des *Mémoires*, la renaissance de la musique symphonique de Berlioz n'a lieu véritablement en France que dans les années 1877-1878. Ainsi qu'en témoigne le Tableau 2, quelques œuvres du compositeur sont jouées en public avant cette renaissance, dans les années 1873-1877. Comme dans le cas de Liszt, la guerre franco-prussienne semble avoir constitué un frein à la diffusion de l'œuvre berliozienne. Padeloup dirige le 23 février 1873 la *Symphonie fantastique* sans *La Nuit de Sabbat* qu'il omet vraisemblablement pour ne pas imposer un pro-

22 Voir article « Hector Berlioz », Jullien 1877, p. 1-64. « Cet article fut publié dans le numéro du 15 mars 1870 de la *Revue contemporaine*, de façon à coïncider avec le premier anniversaire de la mort de Berlioz et avec le beau festival organisé à son honneur à l'Opéra par M. Ernest Reyer. »

23 Cf. 22 février et 31 mars 1870.

24 Berlioz 1870. Cf. aussi la recension de REYER, le 15 mars 1871, dans : Reyer 1875, p. 305 sq. : « Ce livre est, dans son genre, un des plus curieux, des plus attrayants et des plus sincères qui aient été écrits par un musicien. Et le *petit nombre d'artistes et d'amateurs de musique* auxquels il s'adresse ne seront pas les seuls à le lire avec intérêt. ». Cet ouvrage est aussi paru partiellement comme une série d'articles dans : *Le Ménestrel* 37/19-20, avril 1870, p. 145-146, 159-160 et 189-190.

25 David 1870.

gramme trop long. Cette version allégée de l'œuvre n'en reçoit pas pour autant un bon accueil. Victorien Joncières conseille à Padeloup de ne plus jamais rejouer cette composition qui pervertit le goût du public, parce qu'elle n'est qu'une succession de sons enchaînés les uns aux autres, sans égard pour la conception d'ensemble :

« Pas une lueur dans cette nuit noire, pas une apparence de plan, rien qui constitue le style symphonique : le néant. Tout ici trahit l'indigence d'un cerveau épuisé par une désespérance précoce, voulant à tout prix créer du nouveau et s'en remettant la plupart du temps aux combinaisons du hasard pour atteindre ce résultat. C'est en vain qu'on chercherait dans ce chaos une audace harmonique, une invention quelconque. Des sons ! des sons ! des sons ! »²⁶

En 1875 paraît chez l'éditeur Brandus, la partition d'orchestre de la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* de Berlioz, dont la première représentation intégrale est donnée, le 28 novembre de la même année, par l'Association artistique sous la direction d'Édouard Colonne²⁷. De plus, Padeloup dirige *Harold en Italie* et la *Symphonie fantastique* respectivement les 9 janvier et 31 décembre 1876. Toutefois, pour Adolphe Jullien, le triomphe inoubliable de la musique de Berlioz est survenu le 18 février 1877, le jour précisément où Padeloup, au Cirque d'Hiver, et Colonne, au Châtelet, dirigent, au même moment pour deux sociétés de concerts différentes et pour la première fois dans son intégralité, *La Damnation de Faust*²⁸. Ces deux créations sont chaudement accueillies par le public des deux sociétés²⁹. Blaze de Bury reconnaît dans cette double

26 Dans *La Liberté*, le 10 mars 1873. Cité d'après : Jullien 1888, p. 368 sq.

27 Cf. à cet égard : IMBERT, Hugues, « M. Edouard Colonne », *Revue Bleue* 41/5^e série, volume 1, 1904, p. 54-56.

28 *Revue et Gazette musicale de Paris* 44, 25 février 1877, p. 59.

29 Elles réalisent le souhait exprimé par Félicien DAVID dans son discours à l'Académie des Beaux-Arts, le 19 juin 1870 : « C'est pendant un de ses voyages en Allemagne que Berlioz composa la

création française de *La Damnation de Faust* le « grand réveil » devant conduire à l'accroissement du nombre de productions de Berlioz, afin que l'œuvre de ce dernier puisse s'affirmer par rapport aux compositions wagnériennes³⁰.

À la même époque, la *Symphonie fantastique* commence à connaître un accueil favorable chez le public. Selon le témoignage d'Adolphe Jullien, elle est « chaleureusement applaudie au Châtelet », sous la direction de Colonne, le 28 octobre 1877³¹. Pour Octave Fouque, « les orchestres rivaux du Cirque et du Châtelet » se sont livrés en 1877 à « un véritable steeple-chase, dont le but était l'exécution de la Symphonie fantastique, et cette symphonie, œuvre imparfaite s'il en fut, sans pondération, sans mesure, excita les applaudissements de tous côtés »³². Il n'est donc pas étonnant que cette œuvre s'établisse au répertoire des Concerts populaires en janvier 1878 : « La Symphonie fantastique de Berlioz, qui n'a plus besoin, pour être goûtée et applaudie, que les chefs d'orchestre la détaillent au public par fragments, est désormais à poste fixe dans le répertoire des concerts populaires. »³³ Les nombreuses éditions et arrangements de cette œuvre, dont la liste est publiée dans la *Revue et Gazette musicale* du 7 novembre 1880, témoignent aussi de sa popularité³⁴. Cet accueil

Damnation de Faust [...] Depuis lors, quelques fragments de la Damnation de Faust ont été applaudis au Conservatoire et dans différents concerts. Il serait à désirer que l'œuvre fût exécutée tout entière et que le public parisien, plus familiarisé qu'il ne l'était il y a vingt ans, avec les grands effets de l'orchestre et des chœurs, eût l'occasion de juger ce grand ouvrage en dernier ressort » (David 1870, p. 7).

30 *Revue des deux mondes*, 15 avril 1877, p. 914 et 919.

31 Jullien 1888, p. 370.

32 Fouque 1878, p. 161.

33 « Concerts, nouvelles diverses », *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/1, 6 janvier 1878, p. 7.

34 *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/45, 7 novembre 1880, p. 359. On peut mentionner parmi ces arrangements : celui de la *Symphonie fantastique* pour piano à quatre mains de Charles BANNELIER (Paris, Brandus, 1878) et la transcription pour piano, par Franz LISZT, du *Bal* et de la *Marche au*

favorable de la *Symphonie fantastique* n'est pas sans lien, à cette époque-là, avec le développement de la musique orchestrale et l'évolution du goût du public parisien, qui en est le corollaire.

À l'heure de la renaissance berliozienne, Octave Fouque redécouvre Jean-François Lesueur et entrevoit en lui le modèle même de Berlioz, celui qui a osé une réforme de la musique descriptive reposant sur l'imitation de la nature. Fouque oppose Beethoven à Lesueur et à Berlioz, ces derniers ne pouvant composer indépendamment d'un programme. La *Symphonie pastorale* est élevée à un chef-d'œuvre, à une symphonie au sens emphatique du terme, qui ne recourt que partiellement à la peinture musicale par des détails sans importance sur le plan architectural. Quant à Lesueur, il est considéré comme l'inventeur de la « symphonie pittoresque » et de la « musique à programme », notions que Fouque concède également à Berlioz qui se serait inspiré de son prédécesseur en la matière³⁵.

Ce n'est que dans les années 1880 que la critique commence à confronter la renaissance de la musique symphonique de Berlioz à son accueil difficile du vivant du compositeur. Ainsi Élie Poirée s'interroge-t-il en 1884 : « Qui n'est frappé de l'étonnant retour qui s'est fait dans l'opinion à propos de l'œuvre de Berlioz ? Aujourd'hui, le seul nom du musicien suffit, inscrit sur une affiche, pour faire recette. Mais, si Berlioz a été méprisé de son vivant, c'est parce qu'il était de connivence avec Shakespeare. »³⁶ Loin

supplie (Paris, 1878).

35 FOUQUE confond visiblement les notions de « musique imitative » et de « musique à programme », qui caractérisent selon lui la conception de la « symphonie pittoresque » : « il [Lesueur] donne lui-même le premier spécimen de symphonie pittoresque, il invente la musique dite imitative ou *musique à programme*. [...] » (Fouque 1878, p. 178). Au sujet des difficultés terminologiques liées à la définition de la musique à programme, cf. Chapitre II.

36 Poirée 1883, p. 57-58.

de ne s'appuyer que sur des considérations d'ordre musical, ce retour à Berlioz pose donc une véritable question d'esthétique générale.

Force est de constater, en outre, que le renouveau de l'œuvre berliozienne se situe à une époque marquée par la naissance du wagnérisme. Saint-Saëns et les anti-wagnériens font de Berlioz, dont les chefs-d'œuvre atteignent – selon eux – la qualité de la musique allemande, une véritable figure nationale en contrepoids à Wagner. En 1884, Alfred Ernst, fervent partisan du compositeur de *Tannhäuser*, rédige dans *Le Ménestrel* un article intitulé « Wagner corrigé par Berlioz », consacré à la partition d'orchestre de *Tristan*, que Wagner a offerte à Berlioz avec l'annotation : « Au grand et cher auteur de 'Roméo et Juliette', l'auteur reconnaissant de 'Tristan et Isolde' ». Cette partition comprend de nombreuses corrections autographes de Berlioz, interprétées par Ernst comme une vengeance du compositeur français à l'encontre de son ami allemand. Ces corrections ne seraient pas dignes de la dédicace reconnaissante de Wagner³⁷. L'article d'Ernst occasionne la réponse de Saint-Saëns, publiée dans la même revue une semaine plus tard³⁸. Saint-Saëns s'oppose vivement au comportement des « wagnériens purs » qui osent prendre Berlioz sous leur bannière, craignant d'être accusés de livrer bataille à la musique française : « Berlioz vivant ne l'aurait supporté ; mais Berlioz mort ne pouvait l'empêcher ». Le musicien français se trouve donc protégé par ses pires ennemis, qui ne le soutiennent « qu'à la condition de le sacrifier continuellement au dieu [Wagner] dont ils sont les prêtres ». Saint-Saëns regrette que l'on compare les deux musiciens en ces termes : « Berlioz peut avoir raison, mais Wagner ne doit jamais avoir tort ». Cette attitude critique à l'encontre de Wagner et du wagnérisme explique, qu'en 1913, Saint-Saëns éprouvera toujours des difficultés à comprendre la persistance de la critique

37 Ernst 1884a, p. 348 sq.

38 Saint-Saëns 1884a.

« à mettre ces deux fauves, Berlioz et Wagner dans une même cage d'or, à les coiffer du même bonnet ». Et à Saint-Saëns d'ajouter que ces deux compositeurs « n'ont en commun que leur grand amour de l'art et leur mépris des formes convenues ; pour le reste, ils diffèrent en tout »³⁹. Saint-Saëns n'est pas le seul à vouloir éloigner Berlioz du contexte de la *Neudeutsche Schule*. Tel est également le cas de Georges Servières lorsqu'il affirme que le compositeur français ne s'est jamais lui-même compté parmi les apôtres de la musique de l'avenir⁴⁰. Dans la France de l'époque, marquée par le patriotisme d'après-guerre, l'utilisation de la popularité de Berlioz aux dépens du wagnérisme, a poussé bon nombre de critiques à s'aligner derrière le compositeur français, même s'ils ne l'avaient pas soutenu auparavant, et même s'ils s'étaient opposés à lui. Conscient de cette situation, Adolphe Jullien s'est donné comme devoir, après avoir terminé une monographie sur Wagner, de consacrer son prochain travail au compositeur français⁴¹. Dans cet ouvrage très documenté, il critique vivement les transfuges, ceux qui ont quitté le camp des adversaires de Berlioz pour soutenir désormais ce dernier en tant que figure d'identification nationale :

« Les mêmes bouches, les mêmes plumes qui, jusqu'alors, n'avaient eu pour l'artiste vivant que dédain glacial ou fine ironie, accumulaient les épithètes les plus flatteuses pour exprimer leur enchantement. »⁴²

39 Saint-Saëns 1913, p. 282.

40 Servières 1887, p. 59.

41 Jullien 1888. Dans sa préface, JULLIEN écrit : « Ne vous étonnez pas de voir paraître aujourd'hui sur Hector Berlioz un ouvrage absolument pareil à celui que je publiai, il y a déjà deux ans sur Richard Wagner. En l'offrant au public, je ne fais que payer une dette de reconnaissance pour les précieux encouragements qui me parvinrent alors de tous les pays d'Europe et d'au-delà des mers; je ne fais que répondre à l'appel qui me fut adressé de donner un pendant à cet ouvrage et de rendre au grand compositeur français le même hommage qu'au maître allemand. »

42 Jullien 1888, p. 354.

Un tel engagement contre le wagnérisme pouvait difficilement ne pas appeler une revanche de la part des wagnériens. Ainsi Edmond Hippeau se demande-t-il, en 1890, si les amis de Berlioz et les admirateurs de ses chefs-d'œuvre ne sont pas devenus plus rares : « le camp de ses adversaires s'est augmenté de nouvelles recrues, empruntées en majeure partie à la troupe des wagnériens intransigeants »⁴³. Mais les « wagnériens intransigeants » ne sont pas les seuls à s'opposer à Berlioz. Tel est aussi le cas de Debussy, et il n'est guère surprenant que Romain Rolland rapporte qu'il ait eu à défaire, en 1892, un complot préparé par les partisans de Debussy et de d'Indy contre Berlioz⁴⁴.

Lors du débat sur l'esthétique de la musique instrumentale à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, on reproche de nouveau à Berlioz la complexité de sa ligne mélodique – résultant du rejet du principe antécédent-conséquent⁴⁵, ses erreurs d'écriture et la vulgarité de ses idées⁴⁶. Debussy remarque même que Berlioz « fut toujours le musicien préféré de ceux qui ne connaissaient pas très bien la musique. »⁴⁷ Alfred Bruneau commente ces critiques négatives de la manière suivante :

« Oui, Berlioz, comme Wagner du reste, son rival et son frère, subit à cette heure, par un singulier effet de la mode et du snobisme, les illégitimes et ingrats dédains de ceux qui lui doivent, à l'infini, des joies, des réconforts, des enseignements, et même des succès. [...] Les furieux dénigrement n'ont jamais cessé d'honorer, de grandir Berlioz. »⁴⁸

43 Hippeau 1890, p. III.

44 Rolland 1908, p. 104-105 (article de juin 1892).

45 La Laurencie 1905, p. 311.

46 FAURÉ dans *Le Figaro*, le 21 novembre 1904 ; Pierre LAJO dans *Le Temps*, le 27 novembre 1900.

47 Debussy 1926, p. 165.

48 Préface d'Alfred BRUNEAU : *Prod'homme* 1904, p. V sq.

Il faut attendre 1905 avant de voir Jean Marnold reconnaître la situation historique de ce « démolisseur » qui a tant contribué à la renaissance musicale en France⁴⁹. Lionel de La Laurencie prend lui aussi la défense de Berlioz, dont il salue les innovations dans les domaines de l'instrumentation et de la musique à programme⁵⁰.

En 1903, on célèbre le centenaire de la naissance de Berlioz à une époque où le wagnérisme est en fin de règne⁵¹. Et Raymond Bouyer n'a pas certainement pas tort de reconnaître dans cette situation une chance pour la promotion du compositeur français⁵². Les nombreux écrits sur Berlioz, publiés à cette époque, traduisent un nouvel élan dans l'histoire de la réception du compositeur en France. La seule année 1904 a vu paraître une partie de sa correspondance – éditée par Julien Tiersot⁵³ – et la monographie de J.-F. Prod'homme⁵⁴, hommage au compositeur français, publié un an, jour pour jour, après la célébration de son centenaire, en 1903.



Le présent chapitre montre à quel point l'image de Berlioz s'est modifiée, en Allemagne et en France, durant les trois dernières décennies du XIX^e siècle. Considéré par Heinrich von Ende, en 1870, comme un compositeur germanique, à une époque où son impact en France est encore négligeable, il devient une figure nationale française essentielle à

49 *Mercur de France*, 1^{er} novembre 1905, p. 132-133.

50 La Laurencie 1905, p. 293-315.

51 Signalons que WEINGARTNER est invité à Grenoble pour y diriger les manifestations du centenaire de la naissance du compositeur. De plus, le chef d'orchestre allemand participe avec Charles MALHERBE à l'édition complète des œuvres de BERLIOZ, publiée par la maison Breitkopf und Härtel depuis 1899.

52 Bouyer 1903.

53 Tiersot 1904.

54 Prod'homme 1904.

l'époque du wagnérisme. Entre temps, dans les années 1877-1878, se situe la renaissance de sa musique symphonique, marquée notamment par le succès de la *Symphonie fantastique*. Il est intéressant de noter, en outre, que vers 1880, au moment même où la France jouit de la renaissance de Berlioz, celui-ci se trouve exclu, en Allemagne, de la *Neudeutsche Schule*⁵⁵.

Il convient de se demander, au terme de ce chapitre, quel a été l'impact de Berlioz sur le mouvement symphonique français, qui a surgi dans l'entourage de la Société nationale de Musique. Force est de constater, à ce propos, que la redécouverte de *Roméo et Juliette* inaugure une vague d'œuvres de grande envergure. On peut mentionner les symphonies dramatiques *Lutèce* (créée en 1878) et *Les Argonautes* (1880) d'Augusta Holmès, *Le Tasse* (1878) de Benjamin Godard et la publication, en 1880, de l'ode-symphonie *Vasco de Gama* de Bizet, composée dès les années 1859-1860. Il convient de remarquer à cet effet que Berlioz a ouvert la voie, avec *Roméo et Juliette* (1839), à la « symphonie dramatique » qui, tout comme l'« ode symphonique », conçue en 1844 par Félicien David (*Le Désert*), représente un genre hybride entre l'opéra de concert, la cantate et la symphonie. En revanche, la symphonie à programme dans l'esprit de la *Symphonie fantastique* a déjà été réintroduite en France très certainement sous l'influence de Raff avant même la renaissance de Berlioz, bien qu'elle connaisse moins de succès dans l'Hexagone que la symphonie dramatique ou l'ode symphonique⁵⁶. Signalons *La Forêt* de J. B. Wekerlin comme l'exemple d'une symphonie à programme d'un compositeur français, née vraisemblablement sous l'impulsion de la *Waldsinfonie* de Raff⁵⁷. La sym-

55 Serge GUT situe cette exclusion de la *Neudeutsche Schule* à partir de 1880. Dès lors, le nom de Berlioz continuera à être associé à ceux de Liszt et de Wagner, mais sous d'autres dénominations, cf. Gut 1986.

56 Cf. Chapitre IX, p. 172 sq.

57 On a rédigé en 1874 un compte rendu très favorable de cette œuvre, lequel se réfère directement à

phonie dramatique et l'ode symphonique sont enracinées, au XIX^e siècle, dans la vie musicale française – elles constituent l'héritage direct de la monarchie de Juillet – et elles n'ont pas connu le double transfert culturel de Paris à Weimar, puis de Weimar à Paris subi par la symphonie à programme. En effet, Liszt s'est approprié de celle-ci lors de son séjour en Allemagne, avant qu'elle ne soit réintroduite en France après la guerre franco-prussienne. L'on peut penser que l'enracinement de la symphonie dramatique et de l'ode symphonique est à même d'expliquer leur succès.

Tableau 2. Principales représentations publiques des oeuvres de Berlioz à Paris (1869-1887)⁵⁸

Date	Chef	Œuvre(s) de Berlioz
7 novembre 1869	Litolff	3 extraits de la <i>Damnation de Faust</i>
14 novembre 1869	Pasdeloup	Ouverture du <i>Roi Lear</i>
9 janvier 1869	Pasdeloup	<i>Memuet des Follets</i> , <i>Valse des Sylphes</i> et <i>Marche hongroise</i> de la <i>Damnation de Faust</i>
30 janvier 1870	Pasdeloup	<i>Le Jardin des Capulets, scène d'amour</i> – <i>La Reine Mab ou la Fée des Songes</i> – <i>Roméo seul, tristesse, fête chez Capulet</i> de <i>Roméo et Juliette</i>
22 mars 1870	Reyer	Concert commémoratif. <i>La Captive, mélodie pour voix et orchestre</i> ; duo de <i>L'Enfance du Christ</i> ; marche de <i>Harold en Italie</i> ; quintette et septuor des <i>Troyens</i> ; finale de <i>Roméo et Juliette</i> ; ouverture du <i>Carnaval romain</i> ; <i>Air de Méphistophélès, chœur des gnomes et des Sylphes</i> de <i>La Damnation de Faust</i> ; duo de <i>Béatrice et Bénédict</i>
23 février 1873	Pasdeloup	<i>Symphonie fantastique sans La Nuit de Sabbat</i>

l'influence de RAFF, cf. *Revue et Gazette musicale de Paris* 41/32, 9 août 1874, p. 254 sq.

58 D'après Jullien 1888, p. 354 sq. et 367-371 (« Appendice 1 : Les œuvres de Berlioz dans les concerts de Paris »). Une étude plus approfondie pourrait prendre en compte les programmes de concert, les critiques et les annonces des périodiques, mais cette recherche éclaterait le cadre du présent travail.

9 mars 1873	Colonne	<i>Valse des Sylphes</i> extrait de <i>La Damnation de Faust</i>
6 avril 1873	Colonne	<i>Marche hongroise</i>
7 décembre 1873	Colonne	Trio issu de : <i>Jeunes Ismaélites</i>
11 janvier 1874	Colonne	Ouverture du <i>Corsaire</i>
1 ^{er} mars 1874	Colonne	<i>Marche troyenne</i>
25 octobre 1874	Pasdeloup	<i>La marche des Pèlerins de Harold en Italie</i>
10 janvier 1875	Colonne	<i>L'Enfance du Christ</i>
17 janvier 1875	Colonne	<i>L'Enfance du Christ</i>
21 février 1875	Colonne	<i>Le Bal de la Symphonie fantastique</i>
28 novembre 1875	Colonne	<i>Roméo et Juliette</i>
25 décembre 1875	Pasdeloup	Trio pour deux flûtes et harpe, tiré de <i>L'Enfance du Christ</i>
9 janvier 1876	Pasdeloup	<i>Harold en Italie</i>
9 janvier 1876	Colonne	Ouverture des <i>Francs-Juges</i>
30 janvier 1876	Pasdeloup	<i>Invocation à la Nature de la Damnation de Faust</i>
5 novembre 1876	Pasdeloup	<i>Les Troyens à Carthage, 2^e acte : Chasse royale et orage</i>
31 décembre 1876	Pasdeloup	<i>Symphonie fantastique</i>
14 janvier 1877	Pasdeloup	<i>Symphonie fantastique</i>
14 janvier 1877	Colonne	Ouverture du <i>Carnaval romain</i>
28 janvier 1877	Colonne	Nocturne de <i>Béatrice et Bénédict</i> e
11 février 1877	Pasdeloup	<i>La Damnation de Faust, 2 premières parties</i>
18 février 1877	Pasdeloup	<i>La Damnation de Faust</i>
18 février 1877	Colonne	<i>La Damnation de Faust</i>
30 mars 1877	Pasdeloup	<i>L'Enfance du Christ, 2^e partie et extraits de la 3^e partie</i>
28 octobre 1877	Colonne	<i>Symphonie fantastique</i>
25 novembre 1877	Colonne	<i>La Captive</i>
17 février 1878	Colonne	<i>Les Troyens à Carthage, 2^e acte : Chasse royale et orage</i>
31 mars 1878	Pasdeloup	<i>La Damnation de Faust</i>
7 avril 1878	Pasdeloup	<i>La Damnation de Faust</i>
2 février 1879	Colonne	<i>Roméo et Juliette</i>
9 février 1879	Colonne	<i>Roméo et Juliette</i>
16 février 1879	Colonne	<i>Roméo et Juliette</i>

23 novembre 1879	Pasdeloup	<i>La Prise de Troie</i> , 1 ^{er} acte
30 novembre 1879	Pasdeloup	<i>La Prise de Troie</i> , 1 ^{er} et 2 ^e actes
7 décembre 1879	Pasdeloup	<i>La Prise de Troie</i>
26 mars 1880	Pasdeloup	<i>Rêverie et Caprice</i> pour violon et orchestre
14 juillet 1880	Colonne	<i>la Marseillaise</i> , orchestrée par Berlioz, et la <i>Marche des drapeaux du Te Deum</i>
17 octobre 1880	Colonne	Ouverture de <i>Benvenuto Cellini</i>
21 novembre 1880	Colonne	Ouverture et romance du 2 ^e acte de <i>Benvenuto Cellini</i> ; ouverture du <i>Carnaval romain</i>
Mars 1881	Pasdeloup	Deux nouvelles représentations de la <i>Damnation de Faust</i>
23 octobre 1881	Lamoureux	Ouverture du <i>Carnaval romain</i> et nocturne extrait de <i>Béatrice et Bénédicte</i>
30 octobre 1881	Lamoureux	Ouverture du <i>Carnaval romain</i> et nocturne de <i>Béatrice et Bénédicte</i>
6 novembre 1881	Colonne	<i>Épisode de la vie d'un artiste</i>
11 décembre 1881	Colonne	Festival pour l'anniversaire du compositeur : Ballade à trois chœurs et orchestre <i>Sara la Baigneuse</i> et <i>Les Troyens à Carthage</i> , 3 ^e acte
22 janvier 1882	Colonne	<i>Symphonie funèbre et triomphale</i>
12 février 1882	Lamoureux	<i>Marche hongroise</i>
19 février 1882	Lamoureux	<i>Marche hongroise</i>
3 février 1883	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
10 février 1883	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
17 février 1883	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
24 février 1883	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
23 mars 1883	Pasdeloup	<i>Dies irae</i> et <i>Tuba mirum</i> issus du <i>Requiem</i>
9 novembre 1883	Lamoureux	<i>Marche des Pèlerins</i> et <i>Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse de Harold en Italie</i>
16 novembre 1883	Lamoureux	<i>Marche des Pèlerins</i> et <i>Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse de Harold en Italie</i>
21 décembre 1883	Lamoureux	Trio pour deux flûtes et harpe de <i>L'Enfance du Christ</i>
9 mars 1884	Pasdeloup	<i>Roméo et Juliette</i>
16 mars 1884	Pasdeloup	<i>Roméo et Juliette</i>

28 décembre 1884	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
11 janvier 1885	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
18 janvier 1885	Lamoureux	<i>La Damnation de Faust</i>
28 novembre 1886	Colonne	<i>Rêverie et Caprice</i> pour violon et orchestre
9 janvier 1887	Lamoureux	<i>Symphonie fantastique</i>
16 janvier 1887	Lamoureux	<i>Symphonie fantastique</i>

VII

Le type narratif et les procédés descriptifs dans les poèmes symphoniques de Chausson

Bien que notre travail se fonde essentiellement sur un dépouillement de documents relatant des faits dans le domaine de l'histoire des idées – sans s'étendre pour autant sur l'analyse des œuvres musicales, les deux chapitres suivants complètent cette approche générale d'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 (Chapitre II), le genre descriptif (Chapitre III) et la question de la légitimité de la composition de symphonies après Beethoven (Chapitre IV), 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 d'importance, de *Viviane* (composée en 1882) à *Soir de fête* (1898). Ces deux œuvres orchestrales 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 silencieuse »¹. 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 s'énonce : *Poème symphonique pour violon et orchestre*. Du reste, Chausson détruit par sa propre volonté *Solitude dans les bois*, partition qu'il qualifie de « poème symphonique » dans sa lettre à Paul Pougaud de 1886. Cette lettre paraît d'autant plus révélatrice qu'elle témoigne d'autres projets compositionnels en ce sens : « Je pense faire quatre ou cinq poèmes symphoniques de ce genre, tout à mon aise, et parmi lesquels se trouvera *La Nuit* que je ne suis décidément pas en train d'écrire cet été. Je songe déjà à un *Printemps* (Botticelli) et à un *Chant de la terre* »². Certes, nous ne connaissons aucune source liée à la conception de ces œuvres ; il n'en reste pas moins que la production de Chausson est fortement marquée par le genre du poème symphonique.

Dans le présent chapitre, nous nous proposons d'étudier les fluctuations de la conception d'ensemble lors de la genèse de *Viviane*, *Soir de fête* et du *Poème pour violon et*

1 Cf. Gallois 1994, p. 493.

2 Chausson 1925, p. 156.

orchestre. Il convient de se demander dans quelle mesure la téléologie de la forme et les procédés descriptifs sont susceptibles de se plier à la dramaturgie du programme.

Viviane

Dédiée à Jeanne Escudier, la future épouse du compositeur, *Viviane* est créée le 31 mars 1883, lors d'un concert de la Société nationale de Musique à la Salle Érard, sous la direction d'Édouard Colonne. Mais il ne s'agit-là que d'un premier stade d'achèvement de l'œuvre que le compositeur remanie et dont une seconde version sera donnée le 29 janvier 1888 aux Concerts Lamoureux. Ces deux créations témoignent d'une genèse complexe au même titre que les différentes sources consultées :

- Esquisses (F-Pn³, *Brouillons* d'Ernest Chausson, tome I, p. 24 sq.) datées : *Étampes. / Août-Septembre* [18]82 ;
- Version préorchestrale, notée sur 3-4 portées (F-Pn, Ms. 8774) et datée (fol. 7^v) : *Étampes 18 Septembre Paris 8 Décembre* [1882] ;
- Version orchestrale destinée à la gravure de l'édition Bornemann, intitulée : *Viviane / poème symphonique / Ernest Chausson* (F-Pn, Ms. 8775) et datée : *Heiden / 28 Juli* [18]87 (fol. 2^r) et *Paris 15 novembre* [18]87 (fol. 38^r) ;
- Édition Le Bailly-O. Bornemann, Paris 1893, intitulée : *VIVIANE / POÈME SYMPHONIQUE / pour Orchestre / DE / Ernest Chausson / Op. 5.*

Les esquisses et la version préorchestrale concernent le premier stade d'achèvement de l'œuvre, la version orchestrale et l'édition Le Bailly-Bornemann le second. On peut se demander si les fluctuations intervenant lors de la genèse de l'œuvre modifient radicalement la conception d'ensemble. Pour commencer, nous nous intéressons à la version

3 Paris, Bibliothèque nationale de France.

définitive, celle qui a été publiée chez Bornemann. Paul Le Flem y dénote une « construction musicale libre épisodique »⁴. En est-il ainsi ?

Le sujet de Viviane est emprunté au cycle de la Table Ronde. L'argument schématique de Chausson se compose de quatre phrases qui résument clairement les différentes phases de l'action :

« LÉGENDE

Viviane et Merlin dans la forêt de Brocéliande – Scène d'amour. [1^{re} phrase]

Appels de trompette – Des envoyés du Roi Arthur parcourent la forêt à la recherche de l'Enchanteur. [2^e]

Merlin se rappelle sa mission ; il veut fuir et s'échapper des bras de Viviane. [3^e]

Scène de l'Enchantement – Pour le retenir, Viviane endort Merlin et l'entoure d'aubépines en fleurs. [4^e] »

Le compositeur articule son œuvre selon cette trame. On reconnaît aisément les appels de trompettes de la deuxième phase (D+16)⁵, les élans de la troisième (à partir de E+25) et la réminiscence du début qui entonne la quatrième (à partir de K+35). De plus, la Scène de l'Enchantement, placée au terme de la partition, fait face à la Scène d'amour initiale. Toutes deux concernent le duo Merlin-Viviane, s'inscrivent dans des tempos relativement lents et empruntent la mesure à 6/8. En revanche, les deux phases médianes, plus animées⁶ et d'une plus grande variété de mesures, font intervenir les envoyés du Roi Arthur.

4 Le Flem 1949, p. 177.

5 Lire : « 16 mesures après le repère D ».

6 Titres : « en animant un peu » (D+16), plus tard : « Allegro, en animant » (E+25).

Trois thèmes demeurent prégnants. Nous associons les Thèmes I (mes. 1-15) et II (du repère C à D) au couple Viviane-Merlin, sans pouvoir les attribuer précisément à l'un de ces deux personnages⁷. En revanche, le Thème III (de D+22 à E) se réfère clairement aux appels de trompette des envoyés d'Arthur. En outre, le premier thème, malgré sa prégnance et sa stabilité formelle, possède davantage le caractère d'une introduction que de celui d'un thème à proprement parler. Sa ligne chromatique et ondulée apparaît, sobrement, dans un tempo lent, ce qui donne, à la première écoute, l'impression d'une préparation aux appels de cors placés au début du pont, plus instables sur le plan tonal (mes. 17). De telles « ambiguïtés formelles » (ou « ambiguïtés fonctionnelles des parties de la forme ») dans le sens dahlhausien du terme n'étonneront guère, puisqu'elles font déjà leur apparition dans des œuvres de Beethoven comme la Sonate « La Tempête »⁸. Toutefois l'apparition animée du Thème I dans la dernière partie de la composition ne présente plus le caractère d'une introduction, mais confirme la fonction thématique effective de ce segment. Le parcours tonal de l'œuvre retrouve celui de la forme sonate : dans la première partie, I (*fa* majeur) et II (*ut* majeur) entretiennent un rapport dominantique ; en revanche, au cours de la dernière partie, ils s'inscrivent dans la même tonalité de *fa* majeur. L'instabilité tonale des ponts (respectivement à partir de la mesure 16 et à partir de la lettre L) et des parties médianes – ces dernières, d'un tem-

7 L'attribution des thèmes à Merlin et à Viviane illustre-t-elle le contraste des thèmes de la forme sonate par le couple masculin-féminin, à l'instar de la théorie d'Adolf Bernhard MARX ? Ceci est peu probable vu que les versions précédentes de l'œuvre, et tout particulièrement la version préorchestrale, restent relativement éloignées du schéma traditionnel de la forme sonate (*cf. infra*).

8 Carl DAHLHAUS définit l'ambiguïté formelle (ou ambiguïté fonctionnelle des parties de la forme) comme l'un des critères caractérisant les œuvres du « nouveau chemin » beethovénien (*neuer Weg*). Les autres critères en sont : la rudimentarité des débuts de mouvements, le renoncement à la notion traditionnelle de thème et la radicalité du caractère processuel de la forme. (*cf. Dahlhaus 1987, p. 217*).

po vif, tiennent lieu de développement – reste conforme à l'esprit de la forme sonate. Seule la réapparition de *f*_u majeur vers la fin de l'exposition, après le thème II (repère D), ne saurait s'accommoder de la dialectique de la forme sonate. Cette particularité tonale se trouve néanmoins compensée par le contraste de tempo entre les parties extrêmes et médianes, lequel rappelle la triade *Ruhe-Bewegung-Ruhe* (« repos-mouvement-repos »), qu'Adolf Bernhard Marx applique à la forme sonate⁹. L'idée de cette forme est d'autant plus présente que les thèmes I et II, qui renvoient au couple Viviane-Merlin et restent dans un rapport dominantique au sein de l'exposition, réapparaissent au cours de la réexposition dans la même tonalité, dans une unité propice à symboliser la Scène de l'Enchantement.

Les versions précédentes adoptent-elles une conception similaire ? Oui, si l'on en croit le « Plan de Viviane », esquissé en été 1882 dans les *Brouillons* du compositeur :

« Plan de Viviane

(?) Forêt enchantée (prélude)

A = Phrase de Viviane

B = Phrase de Merlin (plus passionnée)

C = Marche d'Arthur [energico]

D = Reprise de A et B, plus vite, très agité

E = Enchantement de Merlin et fin très calme »

Conformément à l'exposition définitive, ce schéma enchaîne deux phrases liées au couple Viviane-Merlin et envisage la « reprise » de ces deux éléments thématiques au terme de l'ouvrage. Néanmoins, cette reprise, très agitée, est encore dissociée de

9 L'exposition et la réexposition sont considérées comme des phases de repos, le développement comme une phase de mouvement.

l'Enchantement, très calme, prévu pour la fin de l'œuvre. De plus, une « Marche du roi Arthur. Vieux chant populaire breton » remplace les appels de trompettes de la version définitive.

Par ailleurs, la version préorchestrale est beaucoup plus longue que la version définitive (330 au lieu de 288 mesures). Dans l'esprit de la « construction libre épisodique » observée par Paul Le Flem, cette version présente une forme fondée sur l'opposition de trois phases lentes (1, 3 et 5), faisant office d'exposition ou de réexposition, à deux phases vives dans le caractère d'un développement (Phases 2 et 4) :

Phase 1

Thème I en <i>fa</i> majeur	15 mes.	<i>Lent</i> (60 à la noire pointée)
Transition (I/II)	40 mes.	

Phase 2

Développement du Thème I	44 + 38 mes. ¹⁰	<i>Allegro</i>
--------------------------	----------------------------	----------------

Phase 3

Thème II en <i>la</i> majeur	52 mes.	<i>Plus lent</i> (60 à la noire pointée)
Thème III en <i>ut</i> majeur	15 mes.	
Transition (II)	62 mes.	

Phase 4

	106 + 7 mes.	<i>Animé</i> (100 à la noire pointée)
Énoncé du Thème II en <i>fa</i> majeur, puis développement des deux premiers thèmes		

Phase 5

Thème I	9 mes.	[<i>Lent</i>] (60 à la noire pointée)
Pont	35 mes.	
Thema II	14 mes.	

Il apparaît que la version préorchestrale de 1882, entièrement axée sur le couple Viviane-Merlin, n'accorde qu'une faible importance aux appels des envoyés du Roi Arthur

10 38 signifie que 38 mesures ont été supprimées (par exemple par des ratures).

(Thème III). Tel n'est plus le cas de l'édition de 1893 qui, à partir de ces appels, va nourrir un vaste développement central, dont l'animation engendre la configuration « repos-mouvement-repos ». De plus, la suppression de la Phase 2 (« Allegro »), la transposition à la dominante (*ut* majeur) de la seconde idée de l'exposition, ainsi que le rattachement du Thème III au futur développement central ont amené entre autres le compositeur à s'éloigner d'une « construction libre épisodique », afin d'adapter la dramaturgie de son programme à une forme sonate articulée selon la triade « repos-mouvement-repos ».

Soir de fête

À la première œuvre orchestrale d'importance, *Viviane*, répond la dernière, *Soir de fête*, poème symphonique composé par Chausson dans les années 1897-1898. Le dédicataire, Édouard Colonne, en réalise la première audition le 13 mars 1898. Nous connaissons plusieurs versions manuscrites de l'œuvre :

- Brouillons, tome XI, p. 1 sq. et 67-101. Page 67 datée : *13. Nov. [1897]*, p. 101 : *Florence / janvier [18]98 / E. Ch (F-Pn)*;
- Version préorchestrale inachevée, titre : *Soir de fête / Brouillon (F-Pn, Ms. 8779)*;
- Version orchestrale (F-Pn, Ms. 8780), intitulée : *Soir de fête / E. Ch.* et datée : *San Domenico di Fiesole / 31 janvier 1898 / Ernest Chausson*;
- *Soir de fête / Ernest Chausson / op. 32 / réduction pour piano à 4 mains (F-Pn, Ms. 8778)*.

Comme nous l'avons déjà signalé, Chausson, dans cet ultime poème symphonique, entend « opposer le mouvement d'une foule joyeuse et turbulente au calme poétique de la nuit silencieuse ». C'est à dessein que le compositeur n'apporte aucune précision sup-

plémentaire concernant la nature de cette fête, comme il l'explique lui-même dans une lettre à Bruneau :

« En définissant la scène avec plus de netteté, en faisant voir une fête foraine, par exemple, soit une fête populaire, parisienne ou exotique, le sujet, à mon sens, eût été amoindri et moins vivant, car il est évident que l'impression de vie est donnée avant tout par le sentiment ; les accessoires – costumes ou décors – n'ont qu'une importance secondaire et, le plus souvent, même, sont nuisibles. Je n'ai voulu extraire de cette idée de fête que ce qui en est l'essence et qui, par cela même, peut s'appliquer à toutes les époques. »¹¹

Il s'agit donc d'une suggestion d'états d'âme liée à deux spectacles opposés. Pour Jean Gallois, « le musicien avait un peu recherché la difficulté. Son idée de bâtir une grande page d'orchestre sur la seule opposition de deux sentiments antithétiques et provoqués de l'extérieur, risquait de nuire à sa partition en la privant – sur le plan de la forme – de la rassurante architecture habituelle. »¹² Il n'en reste pas moins que Barricelli et Weinstein ont considéré *Soir de fête* comme l'œuvre la plus originale de son auteur¹³, parce que le changement d'atmosphère, de la lumière vers l'ombre, résultait d'une opposition tonale déjà remarquée au temps de Chausson par Gauthier-Villars dans l'*Écho de Paris* : « Les thèmes de la fête sont en *la* bémol, [...] tandis que la rêverie nocturne fleurit dans celui de *mi* »¹⁴. Or, la fin de l'œuvre s'inscrit dans une atmosphère de rêverie nocturne, ce qui permet de comprendre qu'elle ne conclut pas dans la tonalité initiale, contrairement à l'usage. Vincent d'Indy reconnaît donc non sans raison dans le plan tonal

11 Gallois 1994, p. 493.

12 Gallois 1994, p. 490.

13 Barricelli/Weinstein, p. 164.

14 Cf. à ce propos : Gallois 1994, p. 491.

de *Soir de fête* une conséquence du programme¹⁵. Qu'en est-il de l'organisation de l'œuvre ? L'opposition de sentiments est-elle favorable ou nuit-elle à la construction d'ensemble ?

Afin de répondre à cette interrogation, une analyse de la version orchestrale s'impose. Celle-ci compte cinq thèmes dont les quatre premiers (Thème I : repères 1-3, II : 3-6, III : 6-11 et IV : 12-15) sont présentés dans l'« exposition » d'une forme sonate de conception très libre, où l'épisode médian, de tempo lent et tenant lieu de « développement » énonce le cinquième thème sur un ostinato élaboré à partir de la deuxième idée (repères 18-21). La « réexposition » (21-30) reprend les quatre premiers thèmes, en modifiant légèrement leur ordre d'apparition (I, II, IV, III au lieu de I, II, III, IV). Ce nouvel enchaînement des thèmes tend à privilégier le thème III qui, après une seconde phase de « développement » (30-37), se trouve énoncé dans un tempo rapide, comme l'idée dominatrice du mouvement (37-40), avant de s'éteindre au terme de la coda (à partir de 40). Par ailleurs, l'animation de l'« exposition » et de la « réexposition », empruntant aux tons bémolisés – notamment *la* bémol majeur, s'oppose au calme de l'épisode tenant lieu de « développement » et de la coda qui évoluent dans les tons diésés (avant tout *mi* majeur). Cette mise en opposition empêche tout recours au parcours tonal de la forme sonate, dont la dialectique se révèle par la triade « mouvement-repos-mouvement » qui n'est d'autre que le complémentaire de la configuration « repos-mouvement-repos », et par la téléologie formelle qui fera triompher le troisième thème. La dramaturgie de cette forme sonate très librement conçue est indépendante du programme qui se borne à une opposition abstraite, non définie sur le plan temporel. En aucun cas, le programme ne pouvait donc nuire à la conduite de l'ensemble qui demeure en définitive très équilibré sur le plan formel.

15 IndyCours II/2, p. 326.

La musicologie a souvent observé l'aspect « multi-fonctionnel » de la forme sonate lisztienne, qui se manifeste comme une forme en plusieurs mouvements au sein d'une composition en un seul mouvement¹⁶. La Sonate en *si* mineur, par exemple, présente à la place traditionnelle du développement un mouvement lent, qui se trouve donc lui-même intégré dans un mouvement plus vaste. L'épisode médian de *Soir de fête* apparaît également comme un mouvement lent à la place du développement. Aussi l'adjonction d'une phase de développement après la réexposition (repères 30-37) permet-elle de compenser l'émission du développement traditionnel. Cette phase est particulièrement remarquable chez Chausson du fait de son statisme et de ses harmonies de couleur, opposés au dynamisme et à la dramaturgie de l'« exposition » et de la « réexposition ».

Hormis les brouillons – de conception fragmentaire – les sources manuscrites demeurent fidèles à la stratégie décrite. Il convient de signaler en ce qui concerne la version préorchestrale et la réduction pour piano à quatre mains, la présence d'une transition élaborée à partir du Thème II, laquelle sépare la présentation de la troisième et de la quatrième idée de l'exposition. Cette transition a été supprimée de la version orchestrale au crayon brun, très certainement dans un souci de concision, afin de mieux mettre en valeur la construction thématique. Ajoutons, par ailleurs, que la version préorchestrale a été interrompue en cours de développement, à l'énoncé du cinquième thème.

Poème pour violon et orchestre

Le but de notre propos n'est pas de livrer une étude approfondie du *Poème*, mais de confronter sa forme à celle des poèmes symphoniques précédemment abordés. On sait qu'il a été conçu sous l'inspiration de la nouvelle de Tourguéniev intitulée *Le Chant de*

16 Voir à cet égard, par exemple : Dömling 1985, p. 125 sq.

l'Amour triomphant, titre dont témoignent les brouillons du compositeur¹⁷. De même, la partition autographe de l'ouvrage se réfère explicitement au « Poème symphonique »¹⁸. Il serait aventureux de confronter la musique de Chausson à la trame proposée par Tourguéniev et l'on ne peut qu'approuver Jacques Chailley lorsqu'il écrit : « Seule y circule, d'un bout à l'autre, l'idée d'une mélodie de violon qui s'élève progressivement des profondeurs aux sommets, et qui devient l'amour même ; c'est ainsi qu'elle justifie son titre : *le chant de l'amour triomphant*, sans s'arrêter pour autant aux incidences anecdotiques du récit »¹⁹. Le Poème – dans sa version autographe et dans celle de l'édition originale – repose, tout comme *Soir de fête*, sur une opposition fondamentale qui, dans le cas présent, est d'ordre thématique. En effet, la première moitié de l'œuvre présente deux thèmes antagonistes : le premier, « Lent et mystérieux », en 3/4, est joué alternativement au violon seul et à l'orchestre ; le second, plus animé (« Animato »), en 6/8, se trouve énoncé au violon accompagné de l'orchestre. La seconde moitié du Poème (à partir du repère 14), qui prend l'allure d'un développement, vise au rapprochement progressif des deux thèmes. Cette œuvre – tout comme *Soir de fête* – trahit la volonté d'un libre agencement des fonctions formelles traditionnelles (exposition, développement...) au service d'une forme processuelle différente de la forme sonate.



Viviane (1886) fait correspondre la dramaturgie de son programme à la trame narrative d'une forme sonate articulée selon le modèle d'évolution : « repos-mouvement-repos ».

17 *Brouillons*, tome X (F-Pn), p. 119-136 : fragment intitulé *Le Chant / de l'amour triomphant*, daté et signé : « Glion 29 juin [18]96 / Ernest Chausson. »

18 Partition autographe (F-Pn, Ms. 8777) intitulée : *Poème symphonique / pour violon / et orchestre / Ernest Chausson / op. 25*.

19 Chailley 1982.

Dans *Soir de fête* (1897/98), en revanche, la téléologie d'une forme sonate de conception très libre, fondée sur la triade « mouvement-repos-mouvement », s'avère indépendante du programme reposant uniquement sur une opposition abstraite, qui ne relève pas de la temporalité. Par ailleurs, un autre trait distingue nettement les deux œuvres : si *Viviane* présente des éléments descriptifs (par exemple les appels de trompette), les compositions plus tardives se limitent à une opposition d'états d'âme, en conformité avec le refus du « style descriptif ». Cette évolution dans le traitement du programme, cet éloignement du type narratif et du « style descriptif » s'accompagne, dans le cas de Chausson, d'un renoncement à l'intitulé « poème symphonique ». La genèse du *Poème pour violon et orchestre* (1896), laquelle conduit à occulter la référence au support littéraire et à supprimer le titre « Poème symphonique » va dans le même sens.

Cet éloignement des procédés descriptifs et du type narratif se retrouve également chez Camille Saint-Saëns. Ses poèmes symphoniques se construisent de différentes manières. La forme ABA' du *Rouet d'Omphale* (1872) se fonde sur l'opposition entre le mouvement et le repos d'une roue tournant sur elle-même et sur laquelle se trouve ligoté Hercule. Quant à *Phaéton* et à la *Danse macabre* (1875), ils développent des principes formels (la variation et le traitement contrapuntique des thèmes), qui ne dépendent que partiellement de procédés descriptifs mis en œuvre avant tout dans l'introduction et la coda. La forme ABA'B' de *La Jeunesse d'Hercule* (1877), dont la téléologie est indépendante de la dramaturgie du programme, repose sur une opposition qui ne relève plus de la description d'événements extra-musicaux, mais tente de représenter les sentiments d'Hercule face au vice et à la vertu. Cette mise en opposition se retrouve sur le plan tonal : A et A' s'écrivent en *mi* bémol majeur, B et B' en *mi* majeur. Les poèmes symphoniques de Saint-Saëns, tout comme ceux de Chausson, s'éloignent donc de plus en plus des procédés descriptifs et du type narratif.

Il semblerait donc que la généralisation du chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif » – direction particulièrement affirmée chez Debussy – va de pair avec un éloignement de l'« imitation physique ». Parallèlement à cela, le cheminement vers l'esthétique debussyste amène un renoncement au type narratif. Se dessine, par conséquent, à la fin du XIX^e siècle la tendance générale – qui ne s'applique pas à tous les compositeurs – d'un passage d'une musique essentiellement descriptive répondant au type narratif vers une conception évocatrice qui ne repose ni sur le type narratif, ni sur les procédés descriptifs. Mais cette tendance ne saurait être généralisée. Premièrement, l'étude des définitions du poème symphonique et de la musique à programme nous a permis d'observer, en France de 1870 à 1914, un éloignement de l'« idée poétique » d'un Liszt ou d'un Schumann au profit du « type narratif »²⁰. Secondement, Franck, du fait de ses idées – peu favorables au chemin intermédiaire – et de son cheminement compositionnel, ne s'inscrit pas dans le sillage de Saint-Saëns et de Chausson. Si ses premières œuvres à programme (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Éolides*) empruntent une conception non-descriptive et des programmes peu détaillés, tel n'est pas le cas du *Chasseur maudit*, de conception ultérieure. En outre, l'adjonction d'un piano ou de chœurs aux dernières compositions (*Les Djinns*, *Psyché*) se place sous le signe d'un enrichissement expressif du poème symphonique en France.

20 Cf. Chapitre II, p. 48.

VIII

La fonction de la musique à programme chez Vincent d'Indy

Liszt conçoit les nouveaux genres de la musique à programme (la symphonie à programme et le poème symphonique) comme l'idéal d'avenir de la musique instrumentale. C'est pourquoi il abandonne la symphonie absolue au profit de ces nouveaux genres de la musique à programme. On sait que la Société nationale de Musique renoue avec ceux-ci après la guerre franco-prussienne. Dans ce cadre, Vincent d'Indy écrit ses premières œuvres de la musique à programme, qu'il continuera à cultiver toute sa vie, du projet symphonique sur *La Divine Comédie* (1871) au *Diptyque méditerranéen pour orchestre* op. 86 (1926). Quelle est la fonction de la musique à programme chez Vincent d'Indy ? Représente-t-elle l'idéal d'avenir de la production instrumentale ou une possibilité créatrice parmi d'autres ? La conception du compositeur évolue-t-elle entre 1871 et 1926 ?

Compte-tenu des difficultés d'ordre terminologique liées à des notions complexes comme le poème symphonique et la musique à programme, il convient d'adopter une démarche heuristique dans le choix des œuvres. Nous avons délimité notre corpus d'une part aux compositions instrumentales (parfois avec parties chorales ou voix solistes) fondées sur des sujets extra-musicaux, évoqués ou précisés à l'aide d'un programme qui peut prendre la forme de titre(s) ou de textes complémentaires¹ ; d'autre part aux œuvres qualifiées de « poèmes symphoniques » par la propre volonté de leur auteur, sans ré-

¹ Nous n'avons pas intégré dans notre corpus le genre de l'ode symphonique.

pondre pour autant aux critères du genre. Le Tableau 3 (p. 162 sq.) montre que d'Indy ne consacre pas moins d'une douzaine d'œuvres à ce domaine². Un coup d'œil sur ce même tableau permet de distinguer, en outre, les périodes 1871-1877 et 1878-1926. Voici quelques remarques au sujet de ce découpage temporel :

1. Les compositions des années 1871-1877 n'ont pas été publiées, bien qu'elles aient été créées en concert. L'*Ouverture des Piccolomini* constitue une exception, mais il convient de remarquer que la trilogie de *Wallenstein* ne sera entièrement éditée qu'en 1887 et que cette ouverture y figurera dans une nouvelle version intitulée *Max et Thécla*³. En revanche, après 1878, d'Indy publiera l'ensemble de sa musique à programme.
2. Durant la période 1871-1877, une œuvre à programme voit le jour presque chaque année. Après 1878, le laps de temps séparant les compositions dans ce domaine augmente, il va même jusqu'à atteindre treize ans entre *Souvenirs* et le *Poème des rivages*.
3. La musique à programme de 1871 à 1877, destinée à l'orchestre, adopte un sujet littéraire. Les œuvres de cette période s'intitulent « Ouverture » si elles se construisent en un seul mouvement ou « Symphonie » si elles comportent plusieurs mouvements. En revanche, celles des années 1878-1926 ne sont plus exclusivement orchestrales (le *Poème des montagnes* est écrit pour le piano), elles ne présentent pas toujours un programme explicite – à l'image de *Souvenirs* – et leurs titres ou sous-titres ne se réfèrent plus directement à la symphonie ou à

2 Il faudrait y ajouter le projet symphonique sur la *Divine Comédie* et l'*Ouverture des Piccolomini*, dont une version ultérieure sera intégrée dans la trilogie de *Wallenstein*.

3 Toutefois, le projet de réaliser une trilogie composée de trois ouvertures sur *Wallenstein* remonte déjà à 1873, cf. Schneider 2002, p. 63 sq.

l'ouverture, mais à une multitude d'autres genres musicaux : « Légende symphonie », « Poème symphonique », « Suite pour piano », « Variations symphoniques », « Diptyque », « Triptyque symphonique », etc.

Comment peut-on expliquer, chez Vincent d'Indy, le passage des années 1871-1877 à la période 1878-1925 ?

1871-1877

Entre ouverture et symphonie à programme

Durant les années 1871-1877, le répertoire orchestral de Vincent d'Indy ne comprend que de la musique à programme. Celle-ci représente-t-elle à ses yeux un idéal d'avenir de la production symphonique comme le pensent les représentants de la *Neudeutsche Schule* ? Ceci est fort probable. Rappelons, hormis l'engouement pour Berlioz et Wagner, que d'Indy rencontre Liszt à Weimar, en juin 1873, ville où les deux hommes échangent leurs vues sur l'avenir de la musique⁴. Il peut donc paraître étonnant que d'Indy, à la différence de Liszt et de Saint-Saëns, intitule ses œuvres orchestrales à programme en un seul mouvement « ouverture » et non « poème symphonique », terme signalant chez Liszt l'émancipation de la fonction introductive de l'ouverture. Le choix du titre chez d'Indy pourrait s'expliquer en raison de l'incompréhension de la critique française face à certains poèmes symphoniques (*Phaëton* de Saint-Saëns, *Mazeppa* de Liszt ou *Les Éolides* de Franck)⁵. Mais compte-tenu des propres écrits de Vincent

4 Lors de cette rencontre, d'INDY montre à LISZT le manuscrit de son ouverture *Max et Thécla*, ce qui l'amène à modifier son instrumentation. Cf. à ce propos : IndyCours II/2, p. 295, note 1.

5 Cf. Chapitre premier, p. 30 et Chapitre X, p. 183.

d'Indy, le choix de l'intitulé serait plutôt lié au fait que le drame musical, en ces temps-là, ne parvienne pas à s'imposer sur les scènes françaises :

« Si je fais de la musique à *programme*, c'est uniquement parce que le *drame musical* tel que je le sens (et tel que vous le comprenez aussi, je crois), est banni de nos scènes françaises et, que voulez-vous ? lorsqu'on se sent un tempérament scénique et que l'on n'a aucun aboutissement pour s'essayer au théâtre, il faut bien écrire de la musique symphonico-dramatique, *scilicet* de la musique à programme. Voilà mon excuse et, comme je crois que nous sommes un peu en communauté d'idées, j'espère qu'elle m'absoudra auprès de vous de l'accusation de musique descriptive. »⁶

Les ouvertures de la première phase ont substitué, en quelque sorte, les drames non-composés. Elles ne représentent plus l'introduction au drame, mais le drame en lui-même. Voici ce que le *Cours de composition musicale* écrit de la trilogie de *Wallenstein* :

« les trois pièces d'orchestre intitulées *Wallenstein* sont trois *Ouvertures Symphoniques*, construites comme si elles étaient destinées en réalité à précéder chacun des trois drames de Schiller, dont l'ensemble constitue la *Trilogie de Wallenstein* ; leurs éléments thématiques sont attribués, dans la pensée de l'auteur, à certaines scènes, à certains sentiments ou à certains personnages appartenant aux Drames, comme si ces Drames avaient été effectivement traités en musique : mais

6 Vallas 1946-60, volume 1, p. 236.

l'emploi de ces thèmes demeure conforme aux principes de la construction symphonique, dont les Ouvertures de *Léonore* ont donné les premiers modèles. »⁷



Les sujets des premières ouvertures (*Ouverture des Piccolomini, Antoine et Cléopâtre*) relatent une histoire d'amour qui se déroule dans l'entourage immédiat d'un camp militaire. Après la guerre franco-prussienne, il ne semble nullement anodin que les préoccupations militaires et l'amour offrent des métaphores des événements de 1870 et de la représentation inconsciente de l'entente après le conflit.

L'*Ouverture des Piccolomini*, dont le sujet est emprunté à *Wallenstein* de Schiller, oppose l'idée du bonheur paisible de Max et de Thécla aux devoirs de la guerre⁸. L'histoire d'amour est traduite musicalement par deux thèmes joués tout d'abord séparément, avant d'être réunis vers la fin du mouvement. Le contraste entre l'*Allegro risoluto* et un épisode plus lent représente, sur le plan dramaturgique, les fluctuations entre la crainte et l'espoir. La référence à Schiller, poète et penseur allemand, plaide en faveur de la métaphore que nous venons d'évoquer.

Inspiré du drame de Shakespeare, d'Indy insiste, dans son ouverture *Antoine et Cléopâtre*, sur le contraste entre la fanfare des Romains et la magie de l'Orient, contraste très simple devant plaire au public, comme le prétend le compositeur lui-même : « la fanfare exprimant la couarde civilisation romaine, venant gauchement s'interposer

7 IndyCours II/2, p. 293 sq.

8 Programme dans l'édition originale : « Exposition du caractère de Max Piccolomini. Il voit Técla [sic], fille de Wallenstein, qui ramène son coeur à des sentiments de bonheur pacifiques. Leur amour. Trahison de Wallenstein: retour désespéré de Max aux idées guerrières: sa mort: douleur de Técla. »

au milieu des plaisirs fabuleux et pyramidaux de l'Orient, est suffisamment bête. Je crois que cette ouverture marchera bien »⁹. Ce contraste est réalisé sur le plan musical par l'opposition de deux éléments : le motif rythmique A (mes. 10-12), développé surtout dans les parties de l'œuvre au tempo vif (*Allegro agitato, allegro vivace*), et le thème B (mes. 19-53), plus chantant et de forme ternaire, apparaissant principalement dans les épisodes lents (*Andante, Andante maestoso*). Les diverses parties de la forme sont agencées de telle manière qu'elles varient entre andante et allegro. De plus, les indications d'interprétation et de tempo témoignent d'une construction symétrique :

Tableau 4. Construction d'*Antoine et Cléopâtre*

	Andante Maestoso	A, B, A
	Allegro Agitato	A + B ₁
	Andante	B ₂
	Allegro Agitato <i>com primo</i>	A
	Andante Maestoso	B ₁
	Allegro Vivace	A

Comme dans l'*Ouverture des Piccolomini*, le contraste entre les tempos lent et rapide permet de représenter musicalement deux états d'âme radicalement différents.

Le caractère héroïque de la symphonie *Jean Hunyade* demeure très proche des sujets des premières ouvertures qui relatent une histoire se déroulant dans l'entourage d'un camp militaire. S'il n'existe, à notre connaissance, aucun texte complémentaire détaillé pour cette symphonie chevaleresque, les titres des mouvements se bornent à évoquer une prière et un hymne, respectivement au début et à la fin de l'œuvre¹⁰ :

⁹ Vallas 1946-50, volume 1, p. 211 sq.

¹⁰ Titres indiqués sur les programmes de concert de la Société nationale de musique du 15 mai 1875

1. Prière et allegro – 2. Andante sostenuto – 3. Final et hymne

Les premier et troisième mouvements, piliers angulaires de l'ensemble, jouent un rôle déterminant sur le plan architectural, puisqu'ils sont reliés par des thèmes cycliques. Du motif rythmique A, placé au début de l'introduction dans le mouvement initial (mes. 1, violoncelles et contrebasses) naît l'idée principale du finale (mes. 24 sq.). Le choral B, qui symbolise une prière dans l'introduction du premier mouvement (mes. 10 sq., clarinettes et bassons), réapparaît sous les traits d'un hymne solennel au terme du finale (lettre Bb + 8 mes.). Le thème héroïque C, idée principale du mouvement initial (mes. 41 sq.) engendre le thème secondaire, expressif, du finale (mes. 94 sq.). Enfin, le thème D, tranquillement interprété par la clarinette solo au sein du premier mouvement (mes. 100 sq.) réapparaît dans la coda du troisième mouvement, immédiatement avant l'hymne, dans une tout autre lumière, en tant que marche funèbre (« Quasi marcia funebre », Aa + 6 mes. sq.) Le mouvement central *Andante sostenuto*, en marge de cette organisation cyclique, dispose d'une thématique propre, fondée sur l'opposition de deux idées, l'une mélodique (mes. 8 sq.), l'autre rythmique (mes. 44 sq.) Le changement de caractère des thèmes cycliques d'un mouvement à l'autre – par exemple l'apparition du choral B sous les traits d'un hymne à la fin de l'œuvre – est certainement dû à l'influence de Liszt qui fait appel à une stratégie comparable au sein de sa *Faust-Symphonie*. Par ailleurs, la disposition des thèmes cycliques dans les mouvements extrêmes obéit à une structure en chiasme : dans le premier mouvement, l'introduction présente A et B, l'Allegro C et D, dans le troisième mouvement, le début présente A et C, la coda D et B.

Après la guerre franco-prussienne et jusqu'en 1877, le répertoire orchestral de d'Indy ne comprend que de la musique à programme, dont les sujets, très certainement dictés par le *Zeitgeist*, offrent des métaphores du conflit et de l'entente. À ce moment-là, la musique à programme chez d'Indy est loin de représenter l'idéal d'avenir de la production instrumentale, tel que l'entendaient les adeptes de la *Neudeutsche Schule*. Bien que la conception d'ensemble de la symphonie *Jean Hunyade* demeure proche de la stratégie de la *Faust-Symphonie* de Liszt, d'Indy n'emprunte pas encore à cette époque le genre du poème symphonique. Connaissant des difficultés dans la réalisation de ses projets d'opéra, il conçoit ses ouvertures comme des substituts de drames non-composés.

1878-1926

Vers d'autres genres musicaux

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, après 1878, d'Indy ne limite plus ses œuvres orchestrales à la musique à programme et il s'ouvre à un éventail plus large de genres instrumentaux, dont la symphonie (*Symphonie sur un chant montagnard français*, 1886). Loin des représentants de la *Neudeutsche Schule*, pour qui elle forme l'idéal d'avenir de la production symphonique, la musique à programme devient chez lui une possibilité créatrice parmi d'autres, sans servir pour autant de « dérivatif » à la musique scénique. Cette évolution pourrait bien expliquer l'augmentation, après 1878 chez d'Indy, du laps de temps moyen séparant deux compositions dans le domaine de la musique à programme. En effet, durant les années 1878-1926, le compositeur ne limite plus son champ d'investigation à la musique instrumentale, mais il devient l'auteur d'« actions musicales » comme *Fervaal* op. 40 (comp. 1881-1895) ou *L'Étranger* op. 53 (1898-1901). À partir de 1878, Vincent d'Indy ne considère plus ses œuvres or-

chestrales en un seul mouvement comme des ouvertures, mais comme des poèmes symphoniques qui, dans le cas de *La Forêt enchantée*, *Saugefleurie* ou *Istar* ne sont plus intitulés « Poème symphonique », mais empruntent leurs titres à d'autres genres, variables suivant le choix du sujet : « Ballade symphonie » dans le cas de *La Forêt enchantée*, « Légende pour orchestre » pour *Saugefleurie* et « Variations symphoniques » en ce qui concerne *Istar*. Le *Cours de composition musicale* livre une explication à ce propos :

« Le titre *Poème Symphonique* exprime encore assez exactement le contenu de l'œuvre qu'il désigne ; aussi l'avons-nous conservé pour une foule de compositions conçues d'après les mêmes principes, bien que leurs dénominations soient souvent fort différentes : Légende, Ballade, Conte, etc. Cette variété ne doit pas surprendre quand le titre veut exprimer aussi le sujet choisi : n'est-ce pas là souvent, en effet, tout ce qui subsiste du 'poème' ou du 'programme' suivi par la musique ? »¹¹

Le choix d'un tel titre, lié aux sujets des œuvres, trouve certainement son origine chez Henri Duparc qui a donné le nom de « Symphonie-ballade » à son poème symphonique *Lénore* (1876), dont le sujet est emprunté à une ballade de Gottfried August Bürger. Ceci paraît d'autant plus vraisemblable que cette œuvre a reçu un accueil favorable dès sa création¹².

Après 1878, la musique à programme s'ouvre à un éventail très large qui s'étend du poème symphonique dans la lignée de Liszt (*Saugefleurie* op. 21) à des cas limites

11 IndyCours II/2, p. 299.

12 *Revue et Gazette musicale de Paris* 44/46, 18 novembre 1877 : « Merveilleux modèle de musique à programme » – Tiersot 1918, p. 158 : « Son poème symphonique *Lénore*, exactement contemporain des créations analogues de M. Saint-Saëns, reste comme un des meilleurs modèles du genre. »

comme le cycle de pièces caractéristiques pour piano aux titres partiellement autobiographiques (*Poème des montagnes*) ou l'œuvre orchestrale en plusieurs mouvements, dont les titres évocateurs sont empruntés aux Beaux-Arts (*Jour d'été à la montagne. Triptyque symphonique* ou *Poème des rivages. Suite symphonique en 4 tableaux* ou encore *Diptyque méditerranéen*), en passant par la trilogie de *Wallenstein*, composée de trois ouvertures¹³. Le Tableau 5 montre que d'Indy s'éloigne de plus en plus de l'œuvre orchestrale en un seul mouvement – dont le poème symphonique – afin de se tourner vers des compositions en plusieurs mouvements. Plutôt que de renouer avec la symphonie à programme dans l'esprit de la *Neudeutsche Schule*, le compositeur lui préfère la suite d'orchestre alors très en vogue en France¹⁴ :

Tableau 5. Nombre de mouvements et formation instrumentale de la musique à programme chez Vincent d'Indy (1878-1926)

	Un mouvement	Plusieurs mouvements
Orchestre	La Forêt enchantée. Ballade symphonie (ou Légende-symphonie, comp. 1878) Saugefleurie. Légende pour orchestre (1884) Istar. Variations symphoniques (1896) Souvenir. Poème pour orchestre à la mémoire de la bien-aimée (1906)	Wallenstein. Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller (1879-1881) Tableaux de voyage. Suite pour orchestre en six parties (orchestration et refonte structurelle des 13 pièces pour piano, 1891-1892) Jour d'été à la montagne. Triptyque symphonique (1905) Poème des rivages. Suite symphoniques en quatre tableaux (1919-1921) Diptyque méditerranéen (1925-1926)
Piano		Poème des montagnes. Suite (ou: Poème symphonique) pour piano (1881) Tableaux de voyage. 13 Pièces pour piano (1888-1889)

13 Rappelons toutefois que le projet de réaliser une trilogie composée de trois ouvertures remonte déjà à 1873 (cf. p. 144, note 3). Pour une étude détaillée de l'œuvre et de sa genèse, nous renvoyons le lecteur à : Schneider 2002.

14 Cf. Chapitre IX, p. 175-176.

Si l'œuvre de Vincent d'Indy couvre un champ très large de la musique à programme, le fait que le *Cours de composition musicale* qualifie le *Poème des montagnes*, une œuvre cyclique pour piano en plusieurs mouvements, de « Poème symphonique pour piano » témoigne aussi d'une définition très large du poème symphonique que l'on retrouve dans les écrits du théoricien. Il ressort de l'étude de ces écrits que le poème symphonique s'applique chez d'Indy aussi bien aux œuvres vocales descriptives de Jannequin qu'à tous les genres de la musique à programme, excepté l'ouverture de concert. D'importants critères du poème symphonique (conception en un seul mouvement, formation orchestrale) ne sont plus pris en considération¹⁵. Aussi la définition du genre s'approche-t-elle de la notion de musique à programme, telle qu'elle a été stylisée en slogan contre la musique absolue par le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. Cette position dans la « zone d'influence commune » aux « formes d'origine symphonique issues du rythme du geste » et des « formes d'origine dramatique issues du rythme de la parole »¹⁶ convient au champ élargi de la musique à programme chez Vincent d'Indy, qui s'étend de l'ouverture de concert au cycle de caractère autobiographique.

L'on peut reconnaître l'une des raisons de l'élargissement de la définition du poème symphonique dans le fait que d'Indy se distancie – durant les années 1878-1926 – des poèmes symphoniques de Liszt, qui, selon lui, ne seraient pas assez élaborés sur le plan formel. À ce sujet, le *Cours de composition musicale* loue la qualité des poèmes sym-

15 Au sujet de la définition de la « musique à programme » et du « poème symphonique » chez d'Indy, cf. Chapitre II, p. 45-48.

16 Nous renvoyons à la localisation du « Poème symphonique vocal » et du « Poème symphonique instrumental » sur la classification des formes symphoniques par d'Indy (cf. *IndyCours II/1*, p. 13 et Ehrhardt 2002, p. 53).

phoniques de la Nouvelle École française, dont la construction serait « autrement solide et raisonnée que celles de Berlioz et de Liszt »¹⁷. En effet, dans son enseignement à la Schola, d'Indy rapproche fréquemment la musique à programme des principes architectoniques de la musique absolue chez Beethoven¹⁸. Cette critique des œuvres de Berlioz et de Liszt reflète l'attitude scolastique de d'Indy, caractéristique de ses écrits didactiques. Des œuvres novatrices, comme les variations symphoniques *Istar* et le *Poème des montagnes* témoignent, en revanche, d'une originalité et d'un esprit de recherche de nouveaux principes formels. Nous proposons ci-après l'analyse de ces deux œuvres comme des exemples de compositions novatrices des années 1878-1926.

Istar

Le sujet d'*Istar* est emprunté à une légende babylonienne, qui n'est certainement pas sans lien avec les grandes explorations entreprises à la fin du XIX^e siècle sur tout le territoire mésopotamien. Dans cette légende, la fille du dieu lunaire Sin descend aux enfers pour y réveiller à la vie son amant disparu. Elle doit traverser sept portes où les gardiens la dépouillent à chaque fois d'un habit ou d'un bijou jusqu'à ce qu'elle parvienne, complètement dénudée à la septième porte où elle délivre son amant¹⁹. Voici comment le *Cours de composition musicale* décrit la stratégie du compositeur :

17 IndyCours II/2, p. 321: « On peut voir par cette rapide analyse [des poèmes symphoniques de Saint-Saëns] que nous sommes en présence d'une véritable construction autrement solide et raisonnée que celles de Berlioz et de Liszt. »

18 Vallas 1946-50, II, p. 219.

19 Programme donné par l'édition originale (Vincent d'Indy, *Istar. Variations symphoniques*, Paris, 1897) : « Vers le pays immuable / Istar, fille de Sin, a dirigé ses pas, / vers la demeure des morts, / vers la demeure aux sept portes où IL est entré, / vers la demeure d'où l'on ne revient pas. / ... / A la première porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé la haute tiare de sa tête. / A la deuxième porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé les pendants de ses oreilles. / A la troisième porte, le gardien l'a

« Dans ces *sept Variations*, l'auteur a voulu procéder *du complexe au simple*, en faisant naître la mélodie (le *Thème principal*) peu à peu, comme si elle sortait d'une harmonie spéciale exposée dans la 1^{re} Variation. Ainsi, le Thème se dépouille successivement de tous les ornements qui le voilaient, et n'apparaîtra à l'état simple qu'à la conclusion de l'œuvre, dans un unisson de tout l'orchestre. »²⁰

L'idée que le thème ne représente pas le point de départ, mais le point d'arrivée d'une série de variations, a déjà été exprimée par Schumann qui l'applique à ses *Scènes musicales sur un thème de Schubert* et à ses *Études d'après Beethoven*²¹ : « Les Variations doivent former un tout [...] qui a son centre de gravité dans le thème (c'est pourquoi on peut placer celui-ci parfois au milieu ou à la fin) »²². Les variations schumanniennes reposant sur cette idée n'ont été publiées que très récemment : elles sont totalement méconnues à l'époque de Vincent d'Indy qui a certainement développé sa stratégie formelle par le biais du seul programme, lequel lui sert après-coup de prétexte pour justifier cette forme variation « inversée ».

Le cycle s'articule en sept sections. Hormis le thème, d'autres éléments jouent un rôle déterminant : le *Motif d'appel* (ou *Appel*), formé des trois premières notes du mo-

dépouillée, / il a enlevé les pierres précieuses qui ornent son cou. / A la quatrième porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé les bijoux qui ornent son sein. / A la cinquième porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé la ceinture qui entoure sa taille. / A la sixième porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé les anneaux de ses pieds, les anneaux de ses mains. / A la septième porte, le gardien l'a dépouillée, / il a enlevé le dernier voile qui couvre son corps. / ... / ... / Istar, fille de Sin est entrée au pays immuable, / elle a pris et reçu les Eaux de la Vie. / Elle a présenté les Eaux sublimes / et ainsi, devant tous, elle a délivré / le FILS DE LA VIE, son jeune amant. / Epopée d'Izdubar (6^e chant). »

20 IndyCours II/1, p. 484.

21 Voir au sujet de ces œuvres : Ehrhardt 1998/1 et 1998/2 (et tout particulièrement : p. 281-285).

22 Schumann 1914, p. 222 : « Variationen [sollen] ein Ganzes bilden [...], das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte) ».

dèle et le *Thème accessoire en forme de Marche* (ou *Marche*). Le *Cours de composition musicale* propose l'analyse suivante²³ :

- « I. *Appel et Marche*, en *fa*
- *Var. 1*, en *FA*, consistant uniquement en l'exposé *harmonique* du *Thème principal*, sans que celui-ci y paraisse mélodiquement exprimé.
 - *Marche*, en *fa*.
- II. *Appel et Var. II*, en *MI*: *amplification* des harmonies du *Thème* par une phrase mélodique issue de celles-ci.
- *Marche*, en *mi*, suivie d'un court *développement*.
- III. *Appel et Var. III*, en *sib*, par le *motif amplifié* de l'*appel*, sur les harmonies du *Thème*.
- IV. *Var. IV*, en *FA#-SOLb*, sur le motif de l'*appel*.
- *Marche*, en *fa#*, développant un nouveau rythme et modulant.
- V. *Appel et Var. V*, en *ut* : le *Thème* commence à se préciser mélodiquement,
- *Marche*, en *UT* (c'est-à-dire à la *dominante* du ton principal), formant maintenant une phrase complète de *trois périodes*.
- VI. *Appel et Var. VI*, en *LAb*. *Thème* encore *orné*, mais plus simple et présenté à *quatre parties*.
- VII. *Appel*, devenant mélodique, et *Var. VII*, en *ré*. *Thème* en rythme saccadé, présenté à *deux parties* seulement.
- *Appel et THÈME* tout à fait *simplifié*, en *FA*, à l'unisson, formant phrase complète en *trois périodes*.
 - *Marche*, en *FA*, formant la conclusion de l'œuvre. »

²³ IndyCours II/1, p. 485 sq.

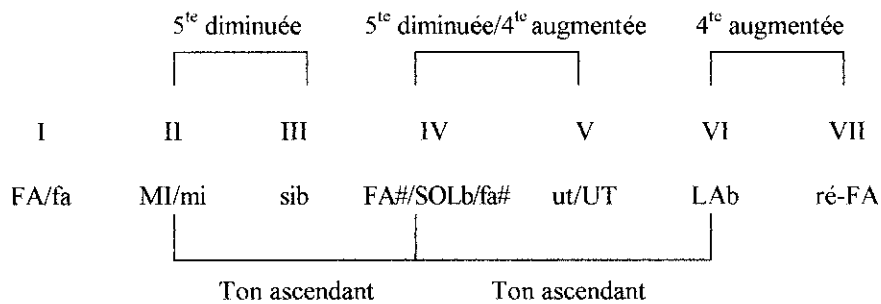
La stratégie de Vincent d'Indy mène parallèlement deux processus différents. Le premier développe peu à peu, à partir de la succession harmonique de la première variation, la mélodie du thème, qui sera exposée à l'unisson à la fin de l'œuvre. Tandis que la deuxième variation repose sur les fondements harmoniques de la première, les variations 3 et 4 présentent déjà le motif d'appel, formé – rappelons-le – des trois notes initiales du thème. À partir de la cinquième variation, les contours de ce dernier se précisent de plus en plus jusqu'à son exposition au terme de l'œuvre. Le second processus, parallèle au premier, consiste à simplifier la texture vers la fin de la composition : la Variation 6 présente les ornements du thème dans une écriture à quatre voix, qui passe à deux voix au sein de la Variation 7. Ce processus de simplification aboutit à l'exposition de la mélodie thématique à l'unisson. Par ailleurs, afin de marquer les césures entre les différentes parties de la forme, d'Indy utilise le Motif d'appel et la Marche, qui signalisent respectivement le début et la fin d'une variation. La marche apparaît à la place traditionnelle de la ritournelle d'orchestre dans les cycles pour soliste et orchestre à l'image de l'op. 2 de Chopin. Elle remplit néanmoins la fonction d'un thème secondaire, qui apparaît dans la Section V et se trouve développé au cours des Sections II et IV. D'Indy nous renseigne également au sujet du parcours tonal des différentes sections :

« Chacune de ces *sept* Variations est dans une tonalité voisine de celle de *fa*, et l'ordre de ces tonalités procède par modulations à la *sixième quinte* (quinte augmentée), afin que tout se rapporte au principal personnage, sans changements trop brusques accusant un excès d'ombre ou de lumière : ces modulations [...] sont *neutres*. »²⁴

24 IndyCours II/1, p. 484 sq.

En effet, les couples formés par les Sections II-III, IV-V et VI-VII s'enchaînent à une distance de ton, en mouvement ascendant. Les pièces de chaque couple sont séparées d'un intervalle de quinte diminuée ou de quarte augmentée. Les relations de quinte juste sont ainsi évitées : une seconde mineure sépare I et II, une tierce majeure III et IV ainsi que V et VI.

Tableau 6. L'organisation tonale d'*Istar*



Poème des montagnes

Le *Poème des montagnes* est une œuvre hautement significative sur le plan spirituel et autobiographique. Les montagnes dont il est question ici sont celles du Vivarais, région dans laquelle d'Indy a rencontré sa cousine et future épouse Isabelle Pampelonne. Cette dernière est représentée ici par le « Thème de la Bien-Aimée »²⁵, que l'on a souvent rapproché de l'« idée fixe » berliozienne, qui s'applique elle-aussi à la femme aimée. Le *Poème des montagnes* comprend trois mouvements encadrés par un prologue et un épilogue (cf. Tableau 7, p. 165)²⁶. Les deux pièces situées aux extrémités du cycle portent l'intitulé : « Harmonie ». Ce titre se réfère à l'harmonie de l'âme et de la nature – sujet même de la composition, mais il se réfère aussi, comme le souligne très justement Peter

25 Un quart de siècle plus tard, lorsque son épouse aura disparu, d'INDY composera à sa mémoire le poème *Souvenir*, fondé sur ce même thème qui lui est très cher.

26 L'épilogue suit le dernier mouvement sans interruption.

Jost, à l'écriture verticale de la pièce²⁷. Les arpèges du prologue et de l'épilogue (« a »), tout comme le « Thème de la Bien-aimée » (« d ») – qui apparaît dans les trois mouvements et en tant que réminiscence au sein de l'épilogue – constituent de véritables thèmes cycliques dans l'esprit de Franck. Chacun des trois mouvements formule trois idées thématiques distinctes, disposées de différentes manières : le premier mouvement adopte une forme AB(A)CA, le deuxième une forme ABCABA et le dernier une forme ABCABC. Si la substance thématique de A et de B change d'un mouvement à l'autre, celle de la partie C reste la même : il s'agit du « Thème de la Bien-Aimée », dont l'importance croît au fil de l'œuvre. Apparaissant tout d'abord lentement et doucement dans les deux premiers volets du triptyque, cette idée thématique se manifeste ensuite trois fois dans la dernière partie de l'ouvrage :

- la première fois, *forte espressivo*, dans un tempo relativement vif²⁸ avec le sous-titre « La Bien-Aimée » ;
- la deuxième fois, *fortissimo*, dans un tempo plutôt vif²⁹ et sous forme de canon à l'octave, afin de traduire la frémissante ardeur du dialogue amoureux sous l'intitulé « À Deux » ;
- la troisième fois dans un *andantino calmato*, dans la nuance *mezzo-forte* et avec le sous-titre « Amour ».

Cet *andantino calmato* s'enchaîne directement, sans interruption, à l'épilogue qui conclut sur une réminiscence du « Thème de la Bien-Aimée ». Ce dernier apparaît finalement comme le point d'aboutissement de tout le cycle. Signalons, par ailleurs, que les

27 Jost 2002, p. 34.

28 « Plus lent » qu'*Allegro con fuoco*.

29 « Beaucoup plus lent » qu'*Allegro con fuoco*.

trois mouvements, intitulés « Le Chant des Bruyères », « Danses rythmiques » et « Plein Air », sont eux-mêmes structurés par des sous-titres qui laissent deviner l'existence d'une trame narrative. Ainsi les titres de la première partie témoignent-ils d'une écoute et d'une contemplation de la nature dans le lointain. Le style estompé, les nuances qui frôlent le murmure dans ces pages répondent à l'absence de visibilité de ce paysage dans le brouillard. Seul le rappel de la valse du *Freischütz*, que signale l'indication « Weber », annonce le bal qui va s'ouvrir dans la deuxième partie. L'intensité et le caractère rythmique de ce bal contrastent très nettement avec le calme et le style estompé du premier mouvement. Quant à la dernière partie, elle procède d'un contraste en son propre sein. En effet, la promenade, dont il est question ici, fait alterner le calme avec l'agitation de la nature ou l'exaltation de l'amour. Contrairement au « Thème de la Bien-Aimée » dont l'apparence varie au fil de l'œuvre, les autres idées thématiques – qui à l'exception de *a* n'appartiennent qu'à un seul mouvement – gardent généralement leur caractère d'une présentation à l'autre (*cf.* Tableau 8, p. 166) et contribuent ainsi à l'unité ou à la diversité des parties. Aussi *b* et *c* (lents et estompés), tout comme *e* et *f* (vifs et rythmiques) réalisent-ils l'unité des deux premiers volets du triptyque. En revanche, *g* et *h* sont en grande partie responsables du contraste inhérent à la troisième partie. Enfin, revenons à la polysémie du terme « Harmonie » qui renvoie tout autant à l'harmonie de l'âme et de la nature, qu'à l'écriture verticale du prologue et de l'épilogue. Ne pourrait-on pas aller plus loin en appliquant cette polysémie à l'ensemble des mouvements ? En ce sens, « Danses rythmiques » s'appliquerait non seulement à un bal mais aussi à l'écriture rythmique. Il en est de même de l'intitulé « Le Chant des Bruyères » qui évoque autant l'écoute et la contemplation de la nature dans le lointain que la ligne mélodique du chant en elle-même. Quant à « Plein Air », il peut être associé à une promenade à l'extérieur ou à une musique destinée à être chantée (le mot « air »). Toutefois, la superposition de *g* en valeurs longues à *h* dans le « Coup de vent »

(à l'indication « Plus lent ») tout comme le canon à l'octave de la sous-partie « À Deux » nous inciteraient plutôt à associer le troisième mouvement à la technique du contrepoint. De cette manière, le prologue, l'épilogue et les trois mouvements sont associés, outre la trame narrative, à différents éléments d'une pensée musicale comme l'harmonie, la mélodie, le rythme et le contrepoint :

Tableau 9. Le *Poème des montagnes*. Correspondances entre les titres des parties et différents éléments d'une pensée musicale

Partie	Prologue/Épilogue	1 ^{er} mouvement	2 ^e mouvement	3 ^e mouvement
Titre	Harmonie	Le Chant des Bruyères	Danses rythmiques	Plein Air
Éléments correspondants	Harmonie	Mélodie	Rythme	Contrepoint



Le souci architectonique est donc une constante dans l'œuvre de Vincent d'Indy. Au-delà de cette constante, on distingue deux phases dans l'évolution de la musique à programme chez ce compositeur : les années 1871-1877 et 1878-1926. Si le répertoire orchestral des années 1871-1877 se borne à des œuvres à programme au sujet héroïque, celui des années 1878-1926 s'ouvre à un éventail plus large qui allie musique à programme et musique absolue. Après 1878, la musique à programme n'apparaît plus comme un « dérivatif » du drame musical, ni comme un idéal d'avenir de la production instrumentale, mais comme une possibilité créatrice parmi d'autres. Cette évolution concerne également l'œuvre d'autres compositeurs à l'image de Saint-Saëns, mais elle ne saurait être généralisée. Augusta Holmès – pour ne citer que son exemple – continuera à inscrire son œuvre dans le sillage de la musique à programme et elle restera donc fidèle aux idéaux de la *Neudeutsche Schule*.



Tableau 3. La musique à programme chez Vincent d'Indy

C	composé
EO	édition originale
CM	création mondiale
<m>	d'après : <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , éd. par Friedrich BLUME, volume VI (1957)
<g>	selon <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , éd. par Stanley SADIE (1980)
<s>	selon les programmes de concert de la Société nationale de Musique, F-Pn, Rés. F. 994 (A3-5 et B)
<v>	selon la « Table des œuvres », <Vallas 1946-50>, volume 2, p. 355-367.

<i>La Divine comédie</i> . [projet d'une symphonie à programme, ³⁰ 1871] <gv>
<i>Ouverture des Piccolomini</i> C 1873 <gv> – EO Durand & Schoenewerk 1874 <m> – CM 25 janvier 1874, Concerts Padeloup <m>
<i>Wallenstein. Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller</i> ³¹ ou <i>Trois ouvertures symphoniques</i> ³² op. 12 (1. <i>Le Camp</i> ; 2. <i>Max et Thécla</i> [nouvelle version de l' <i>Ouverture des Piccolomini</i>] ; 3. <i>La Mort de Wallenstein</i>) C 1879-81 <gv> – EO Durand 1887 – CM 12 avril 1880, Société nationale de musique [n° 1] <s> ; 26 mars 1887, <i>ibid.</i> [n° 2] <s> ; 11 avril 1880, Concerts Padeloup [n° 3] ; 26 février 1888, Concerts Lamoureux [création intégrale] <m>

30 *Sym. Poem after Dante* selon <g>. Aussi : *Projet de poème symphonique d'après Dante* d'après la liste d'œuvres de Vallas (v). Cependant, la monographie de VALLAS transmet le propos suivant, prononcé par d'INDY au sujet de la *Divine Comédie* : « Si jamais j'arrive à quelque chose de bon en musique, si jamais j'arrive à me sentir du talent et si j'ai la force d'attaquer un sujet de cette nature, je tâcherai plus tard d'entreprendre une symphonie d'une forme nouvelle, ou plutôt une trilogie sur ce divin poème... » (Vallas 1946-50, I, p. 93). Il s'agirait donc plutôt d'une symphonie à programme en plusieurs mouvements que d'un poème symphonique. L'emploi de l'expression « Poème symphonique » chez VALLAS peut s'expliquer en raison de la définition très large de ce terme en France, à son époque (*cf.* Chapitre II).

31 Selon EO.

32 D'après IndyCours II/2, p. 293.

<p><i>Jean Hunyade. Libérateur de la Hongrie</i>³³ ou <i>Jean Hunyade. A la mémoire d'un héros Hongrois</i>³⁴ ou <i>Symphonie chevaleresque (Jean Hunyade, libérateur de la Hongrie)</i>³⁵ op. 5 (1. <i>Introduction et allegro</i>³⁶ ou <i>Prière et Allegro</i>³⁷ ; 2. <i>Andante sostenuto</i> ; 3. <i>Finale</i>³⁸ ou <i>Final et Hymne</i>³⁹)</p> <p>C 1874/75 <g> – 1876 <v> – inédit. – CM 15 mai 1875 [n^o 1], 1^{er} avril 1876 [n^o 2 et 3], Société nationale de Musique <s></p>
<p><i>Antoine et Cléopâtre. Ouverture pour orchestre d'après Shakespeare</i> op. 6</p> <p>C 1876 <gv> – inédit – CM 4 février 1877, Concerts Padeloup <m></p>
<p><i>La Forêt enchantée. Légende-symphonie d'après une ballade de Uhland</i>⁴⁰ ou <i>La Forêt enchantée. Ballade symphonie</i>⁴¹ op. 8 [titre d'origine : <i>Harald. Symphonie-légende</i>]⁴²</p> <p>C 1878 <gv> – EO Heugel 1878 <m> – CM 24 mars 1878, Concerts Padeloup <m></p>
<p><i>Poème des montagnes. Suite pour piano</i>⁴³ ou <i>Poème symphonique pour piano</i>⁴⁴ op. 15 (<i>Harmonie</i>; I. <i>Le Chant des Bruyères</i> ; II. <i>Danses rythmiques</i> ; III. <i>Plein Air</i> ; <i>Harmonie</i>)</p> <p>C 1881 <gv> – EO Hamelle 1881 <m> – CM 23 janvier 1886, Société nationale de Musique <s></p>
<p><i>Saugefleurie. Légende pour orchestre d'après un conte de Robert de Bonnières</i> op. 21</p> <p>C 1884 <gv> – EO Hamelle 1885 <m> – CM 25 janvier 1885, Concerts Lamoureux <m></p>
<p><i>Tableaux de voyage. Suite pour orchestre en six parties</i> op. 36 (1. <i>Préambule</i> ; 2. <i>En Marche</i> ; 3. <i>Le Glas</i> ; 4. <i>Lac vert</i> ; 5. <i>La poste</i> ; 6. <i>Le Rêve</i>) [orchestration et refonte des <i>Tableaux de voyage. 13 Pièces pour piano</i> dans l'ordre suivant : op. 33/1, 2, 5, 4, 6, 13]</p> <p>C 1888/89 <gv> [piano], 1891/92 [orchestration] <gv> – EO Leduc 1891 <m> – CM 17 janvier 1892 Le Havre <m></p>

33 Autographe : F-Pn, Ms. 9189.

34 Autographe : F-Pn, Rés. F. 1510.

35 Voir : programme de concert de la Société nationale de Musique, du 15 mai 1875 et du 1^{er} avril 1876.

36 Cf. F-Pn, Rés. F. 1510.

37 Voir le programme de la concert de la Société nationale de Musique du 15 mai 1875.

38 Selon F-Pn, Rés. F. 1510.

39 Cf. programme de concert de la Société nationale de Musique du 1^{er} avril 1876.

40 D'après EO.

41 Selon : IndyCours II/2, p. 326.

42 Cité sous ce nom dans les procès-verbaux de la Société nationale de Musique, le 3 mars 1878. Voir à cet égard : F-Pn, Rés. F. 994 (A, 3).

43 D'après EO.

44 Cf. IndyCours II/2, p. 326, note 3: « *Le Poème des Montagnes*, op. 15 (1882) [...] n'est pas autre chose qu'un véritable *Poème Symphonique* pour piano. »

Istar. Variations symphoniques pour orchestre d'après un poème assyrien op. 42

C 1896 <gv> – EO Durand 1897 <m> – CM 10 janvier 1897, Concerts Ysaye [Bruxelles] et 16. janvier 1898, Concerts Colonne <m>

Jour d'été à la montagne. Triptyque symphonique [avec un poème de Roger de Pampelonne] op. 61

(I. *Aurore* ; II. *Jour* ; III. *Soir*)

C 1905 <gv> – EO Durand 1906 <m> – CM 18 février 1906, Concerts Colonne <m>

Souvenirs. Poème pour orchestre à la mémoire de la bien-aimée op. 62

C 1906 <gv> – EO Durand 1907 <m> – CM 20 avril 1907, Société nationale de Musique <m>

Poème des rivages. Suite symphonique en quatre tableaux op. 77 (I. *Calme et Lumière* ; II. *La Joie du Bleu profond* ; III. *Horizons verts* ; IV. *Le mystère de l'Océan*)

C 1919-21 <gv> – EO Rouart-Lerolle 1921 <m> – CM 1^{er} décembre 1921 et New York, 26 février 1922, Concerts Colonne <m>

Diptyque méditerranéen pour orchestre op. 87 (I. *Soleil matinal* ; II. *Soleil vespéral*)

C 1925/26 <gv> – EO Rouart-Lerolle 1926 <m> – CM 5 décembre 1926, Société des Concerts du Conservatoire <m>

Tableau 7. La construction du *Poème des montagnes*

Titre	Indication d'interprétation	Thème/motif	Forme de chaque mvmt. ⁴⁵
Harmonie	Large 3/1	a	
I. Le Chant des Bruyères			
<Le Chant des Bruyères> ⁴⁶	Andante tranquillo	b	A
(Brouillard)	Un peu plus vite	c	B
(Weber)	-	b + c	(A)
(La Bien-Aimée)	Lent	d	C
(Lointain)	Andante tranquillo	b	A
II. Danses rythmiques			
<Danse>	Gaîment	e	A
(Valse grotesque)	Allegro moderato	f	B
(La Bien-Aimée)	Lent	d	C
<Danse>	Gaîment	e	A
	Allegretto moderato	f	B
	Gaîment	e	A
III. Plein Air			
(Promenade)	Andantino pas trop lent	g	A
(Hêtres et pins)	Allegro con fuoco	h	B
(La Bien-Aimée)	Plus lent	d	C
(Calme)	Andantino	g	A
(Coup de vent)	Allegro con fuoco	h + g	B
(A deux)	Beaucoup plus lent	d	C
(Amour)	Andantino calmato	d	
Harmonie	-	a	
(Souvenir?)	-	d	

45 Nous distinguons les lettres minuscules, désignant ici les thèmes, des majuscules qui permettent de dégager les relations d'identité, de ressemblance et de différence entre les parties de la forme (respectivement AA, AA' et AB).

46 Les titres entre crochets < > ne proviennent pas de l'édition originale mais du plan de la main de d'INDY sur le fol. 2v (p. 4) de l'édition destinée à la gravure : « Poème des Montagnes [...] / = Harmonie. / 1 = Le Chant des Bruyères. / Le Chant des Bruyères = Brouillard = Weber = La Bien Aimée = Lointain. / 2 = Danses rythmiques. / Danse = Valse grotesque = La Bien-aimée = Danse. / 3 = Plein Air. / Promenade = Hêtres et pins = La Bien-aimée = Calme = / Coup de vent = à Deux = Amour / = Harmonie. = Souvenir ? »

Tableau 8. Les thèmes du *Poème des montagnes*

Thème	Indication d'interprétation	Interprétation sémantique	Intensité	Mesure	Armure
a	large	harmonie	<i>p</i>	3/1	3b
b	andante tranquillo	chant des bruyères, lointain	<i>pp</i>	C	3b
c	un peu plus vite [que Andante tranquillo]	brouillard	<i>ppp</i>	9/8 et 12/8	0
d	variable				
e	gaiement	danse	variable	14/16, 8/16, 12/16, 10/16	1#
f	allegro moderato	valse grotesque	<i>ff, fff</i>	3/4	1#
g	andantino (pas trop lent)	promenade, calme	<i>P</i>	alternance 12/8 et 9/8	variable
h	allegro con fuoco	hêtres et pins, coup de vent	<i>F</i>	2/4	1#

IX

Le répertoire orchestral et ses genres

On sait que les représentants de la *Neudeutsche Schule* délaissent la symphonie absolue et l'ouverture pour la symphonie à programme et le poème symphonique. Il en résulte que la répartition des genres au sein du répertoire orchestral peut constituer un indice assez significatif de l'orientation esthétique d'un compositeur ou d'un répertoire donné. Cet indice permet d'évaluer l'importance des genres traditionnels par rapport à celle des nouveaux genres de la musique à programme. Ainsi, un compositeur, attaché aux prémisses esthétiques de Liszt abandonnera-t-il la symphonie et l'ouverture en faveur des genres représentatifs de la *Neudeutsche Schule*. D'autres, en revanche, continueront à écrire des ouvertures et des symphonies sans cultiver le poème symphonique et la symphonie à programme. Enfin, d'autres encore se consacreront à la fois à la musique à programme et à la musique absolue. On peut se demander alors quelle est la tendance générale de l'époque étudiée. Est-elle à l'augmentation des genres représentatifs de la *Neudeutsche Schule* ?

Afin de répondre à cette question, nous avons dressé le catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales (Annexe I), auquel nous avons assigné le cadre chronologique 1865-1915 qui dépasse légèrement celui de notre étude. Ce cadre présente l'avantage de couvrir une durée de cinquante ans, qui remonte aux dernières années avant la guerre franco-prussienne, époque à laquelle la musique orchestrale

commence déjà à connaître son essor¹. Il est important de préciser que ce catalogue ne saurait prétendre à l'exhaustivité, même s'il constitue pour le répertoire orchestral des années 1865-1915 un échantillon représentatif, qui peut se prêter à une étude quantitative. Ce catalogue répertorie autant que possible l'ensemble des compositions orchestrales publiées en France durant cette période de cinquante ans. Il s'agit, la plupart du temps, d'éditions originales d'œuvres créées en concert, bien que cela ne soit pas toujours le cas. Compte-tenu du fait que des manuscrits autographes servent parfois à exécuter des compositions qui ne seront publiées qu'ultérieurement ou resteront inédites, et vu que les cas limites de la musique à programme ne se destinent pas exclusivement à l'orchestre², l'Annexe II dresse, à titre complémentaire, l'inventaire de la musique à programme au sens large du terme, donnée par deux associations de concerts d'importance : la Société nationale de Musique et la Société Musicale Indépendante (Annexe II).

Le Graphique 2 (p. 179) se fonde sur le catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales et visualise, par tranches de cinq ans, l'évolution de la répartition des genres au sein de ce répertoire. Attirons tout de même l'attention sur les limites d'une telle analyse quantitative. Cette étude n'a pas la prétention de livrer un historique des genres de la musique orchestrale en France, mais de déceler la tendance générale de l'évolution des genres traditionnels et de ceux de la *Neudeutsche Schule* dans les années 1865-1915. Le Chapitre X proposera, en outre, une approche historique de l'évolution de la musique à programme en France.

La notion de genre s'avère très complexe. Sa définition dépend d'une constellation de critères (formation instrumentale, présence d'un texte ou d'un programme, fonction,

1 Voir Chapitre premier, p. 23-25.

2 À partir des années 1890, ils sont souvent destinés au piano, cf. *infra*, p. 177.

lieu d'exécution, forme et structure, ainsi que certaines données esthétiques), mais les critères auxquels renvoient les différents genres ne sont pas toujours les mêmes. De plus, certains genres sont susceptibles de s'entremêler au cours de l'histoire, et notamment aux XIX^e et XX^e siècles. Tel est le cas de la symphonie et du concerto, lorsque l'on adjoint des solistes à l'effectif de la symphonie. Toutefois, ces deux genres ne se définissent pas du seul fait de leur formation instrumentale. On accorde généralement à la symphonie post-beethovénienne une conception monumentale qui n'est pas nécessairement de vigueur dans les œuvres concertantes, davantage enclines à une virtuosité démonstrative. Il convient toutefois de signaler que les nouveautés symphoniques jouées en concert dans l'Allemagne des années 1850-1875 ne prétendent pas nécessairement à cette monumentalité transmise par l'esthétique traditionnelle du genre³. Mais cette situation est de mise en Allemagne, surtout avant la guerre franco-prussienne, à une époque qualifiée par Dahlhaus de « crise de la symphonie absolue » (*Krise der absoluten Sinfonie*)⁴. En France, et tout particulièrement dans l'entourage de la Société nationale de Musique et de la Schola Cantorum, la symphonie dispose le plus souvent de normes compositionnelles, surtout du point de vue formel. Vincent d'Indy, par exemple, se réfère, dans son enseignement à la Schola Cantorum, à des principes architectoniques de la musique absolue chez Beethoven. En ce sens, il convient de rattacher une œuvre comme la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns bien davantage au genre de la symphonie – dans l'esprit de la monumentalité beethovénienne – qu'à celui du concerto. Ce dernier, qui constitue encore dans les années 1865-1879 une part importante du répertoire avec les productions notamment de Saint-Saëns et de Godard,

3 Grotjahn 1998, p. 281.

4 Dahlhaus 1980, p. 220.

semble viser, en premier lieu, à mettre en avant la virtuosité du soliste ; conception brillante qui n'est pas du goût d'Adolphe Jullien, lorsqu'il s'écrit :

« Encore un concerto aux concerts populaires ! Nous l'avons dit et nous le redirons sans nous lasser : tout ce qui n'est que virtuosité reste, à nos yeux, de peu de valeur, et faire de la difficulté une parade continuelle, c'est engendrer à coup sûr l'ennui et la lassitude. »⁵

À partir des années 1880, le *Konzertstück* en un mouvement dans la tradition de Weber ou d'autres fantaisies concertantes faisant valoir la virtuosité ou des qualités expressives du soliste, servent maintes fois d'alternatives au concerto traditionnel. La *Ballade pour piano et orchestre* de Gabriel Fauré (1881)⁶ représente l'un des premiers exemples de *Konzertstücke* en France. Il sera suivi d'autres œuvres de ce genre, parfois intitulées « Concertstück » : la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy (publiée en 1889), le *Concertstück pour violon et orchestre* de Louis Diémer (1892), le *Concertstück pour piano et orchestre* de Cécile Chaminade (1894) et le *Fantaisie-Stück pour violoncelle et orchestre* de Dubois (1912)⁷. Dans le Graphique 2, nous avons regroupé les symphonies avec ou sans instruments solistes sous la rubrique « symphonie » ; les concertos, fantaisies concertantes et *Konzertstücke* dans la catégorie « littérature concertante ».

On peut distinguer le « poème symphonique » et l'« ouverture de concert » du seul fait de leur titre, l'intitulé « poème symphonique » renseignant à lui seul sur l'émancipation de la fonction propre à l'ouverture, d'introduire une musique de scène ou un opéra. Notre catalogue ne comprend, en règle générale, aucune pièce orchestrale

5 *Le Ménestrel* 37/7, 16 janvier 1870, p. 55.

6 Composée à l'origine pour piano seul (1879).

7 *Les Djinns* de César FRANCK ne sont pas mentionnés ici, parce que nous les classons sous la catégorie « poème symphonique ».

servant d'introduction à une œuvre scénique. Néanmoins, l'ouverture – même lorsqu'elle reste autonome – demeure intimement liée à sa fonction introductive première. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui ont poussé Liszt à s'émanciper de l'ouverture et à concevoir le poème symphonique. Si la détermination de l'ouverture est, en général, relativement aisée⁸, tel n'est pas le cas du poème symphonique, dont la définition très large de vigueur en France à la fin du XIX^e siècle n'est pas pour faciliter la détermination du genre⁹. Dans le Graphique 2, nous n'avons recueilli sous cette rubrique que des compositions demeurant très proches de la conception lisztienne, à savoir des œuvres symphoniques en un seul mouvement, qui ne sont pas intitulées « ouverture », mais fondées sur un sujet extra-musical, précisé à l'aide d'un titre ou d'un programme complémentaire. N'ont pas été pris en compte toutefois les critères lisziens qui limitent le genre à l'orchestre et l'élèvent à un idéal d'avenir de la musique instrumentale. Deux raisons peuvent être invoquées à ce sujet : d'une part, l'adjonction de solistes ou de chœurs à l'orchestre, comme dans certaines œuvres de César Franck (*Les Djinns, Psyché*)¹⁰, traduit, en France, un élargissement expressif du poème symphonique ; d'autre part, des compositeurs français comme d'Indy, Saint-Saëns ou Franck présentent à la fois la symphonie absolue et le poème symphonique, à l'instar d'autres maîtres à l'étranger (Dvořák, Tchaïkovsky, Borodine, Rimski-Korsakov, Sibelius et Richard Strauss), tendance qui ne répond pas à la volonté de Berlioz et de

8 L'intitulée « ouverture » est le plus souvent décisif. Il convient de signaler tout de même que les ouvertures de concert peuvent porter d'autres titres, comme celles d'Henri Litolf qui s'intitulent « symphonies dramatiques » (*cf. infra*, p. 175).

9 Le Chapitre II a montré qu'il est difficile de définir précisément cette notion.

10 Pour ce qui est de la classification des *Djinns* dans la catégorie « poème symphonique », il convient de noter qu'on aurait également pu intégrer cette œuvre sous la rubrique « autres genres », vu qu'il se situe à mi-chemin entre le *Konzertstück* et le poème symphonique.

Liszt d'inscrire leur musique symphonique uniquement dans le domaine de la musique à programme.

La rubrique « suite d'orchestre » regroupe, en règle générale, des œuvres en plusieurs mouvements intitulées « Suite », à l'exception des suites de danses, que nous présentons sous la catégorie : « danse et marche ». Quant aux suites comprenant à la fois des danses et des pièces d'une autre nature, elles sont intégrées dans la rubrique « suite d'orchestre ». En principe, notre catalogue, s'appuyant sur des productions autonomes, ne tient pas compte des suites d'orchestre formées d'extraits d'opéras, de ballets, de musiques de scène etc., sauf dans le cas où il s'agirait de la refonte, sous forme de suite d'orchestre, d'une œuvre plus ancienne. Tel est le cas de la suite *Pelléas et Mélisande* de Fauré, qui représente une nouvelle instrumentation sur la base de la musique de scène.

Malgré le succès de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, les compositeurs français écrivent rarement des symphonies à programme dans les années 1870-1914. Il convient de mentionner à cet égard la troisième symphonie de Ropartz et la première de Roussel (*Le Poème de la forêt*), toutes deux publiées en 1909. Ce sont deux véritables symphonies dont les différents mouvements disposent de titres¹¹. En raison du nombre dérisoire de ces compositions, le Graphique 2 ne dispose pas de catégorie « symphonie à programme » dans la lignée de la *Symphonie fantastique*, si bien que les œuvres concernées se trouvent intégrées dans la rubrique « autres genres ». La symphonie dramatique et de l'ode symphonique, plus nombreuses que les symphonies à

¹¹ La construction du *Poème de la forêt*, par exemple, demeure proche d'une symphonie habituelle, compte-tenu de la succession des deuxième (*Renouveau*), troisième (*Soir d'été*) et quatrième mouvements (*Faunes et Dryades*) qui prennent respectivement la fonction du mouvement initial, du mouvement lent et du finale en forme rondo. Le premier mouvement (*Forêt d'hiver*) apparaît comme un prélude, cf. Jost 1994, p. 141 sq.

programme¹², ont été regroupées au sein du Graphique 2 sous l'intitulé « ode symphonique ». Cette catégorie, éclatant le cadre de la musique instrumentale, se situe entre l'opéra, la symphonie et l'oratorio ; c'est pourquoi Élie Poirée l'a qualifiée « d'opéra-symphonie » ou de « symphonie-opéra »¹³. L'ode symphonique, genre nouveau selon Adolphe Jullien « où la symphonie est entrecoupée de strophes déclamées », obtient un grand succès¹⁴. De plus, le fait que l'*Abrégé du Dictionnaire de E. Littré* par Beaujean¹⁵ et que le *Dictionnaire encyclopédique des lettres et des arts* de Louis Grégoire¹⁶ consacrent une entrée à l'« ode-symphonie » témoigne de la popularité de ces œuvres monumentales, qui constituent des cas limites de la musique symphonique.

Au cours du Chapitre II, nous avons reconnu dans le cycle de pièces caractéristiques, la suite orchestrale munie de titres descriptifs et l'« ode symphonique » des cas limites de la musique à programme¹⁷. L'on pourrait y adjoindre les compositions dans la lignée de l'esthétique debussyste à l'image du *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou de *La Mer*. Les rubriques « suite orchestrale » et « ode symphonique » ayant déjà été définies,

12 Cf. à ce propos, Chapitre II, p. 124-125.

13 Poirée 1884 : « En résumé, Berlioz apporte à la Nouvelle École un genre bâtard, l'opéra-symphonie ou la symphonie-opéra ».

14 Jullien 1877, p. 166.

15 Beaujean/Littré 1886, p. 769: « Ode-symphonie, poème musical mêlé de chant, de récitatif noté et parlé. » En revanche, le même dictionnaire ne présente aucune entrée correspondant au poème symphonique, à la musique à programme et au poème symphonique. Il en est de même des dictionnaires : Beaujean/Littré 1905 et 1914.

16 Grégoire 1886, p. 785 : « Ode-symphonie, poème musical, mêlé de chants, de récitatifs, de strophes, dans lequel l'orchestre joue un grand rôle, comme le *Désert* de Félicien David. » Le même dictionnaire ne présente pas de définitions du poème symphonique, de la musique à programme et de la symphonie à programme.

17 Cf. Chapitre II, p. 36.

nous ne classons dans la catégorie « cas limite de la musique à programme » que des pièces caractéristiques aux titres évocateurs et des compositions placées sous le signe de l'esthétique debussyste, si elles ne peuvent être rattachées à d'autres catégories. Signalons à cet égard et à titre d'exemple que *Les Bains de Mer. Suite d'orchestre* et *Les Cigognes. Valse alsacienne* de Edmond Jean-Louis Missa ont été classés respectivement sous les rubriques « suite d'orchestre » et « danse et marche ». En revanche, *Jour d'été à la montagne. Triptyque symphonique* de Vincent d'Indy, qui ne relève pas de la musique à programme dans le sens étroit du terme, se laisse ordonnancer dans la catégorie : « cas limite de la musique à programme ».

Les danses et les marches, diffusées au XIX^e siècle surtout par l'intermédiaire du piano, sont destinées de plus en plus à l'orchestre vers la fin du siècle. Nous avons formé la catégorie « danse et marche », compte-tenu de l'importance de la production dans ce domaine, qui compte de nombreuses compositions à la mode, comme les valses et les marches de Johann Strauss II ou les danses de Gabriel-Marie. En raison du nombre peu négligeable de sérénades et d'aubades, les œuvres ainsi intitulées ont été regroupées dans la catégorie « sérénade, aubade ». De cette manière, les danses, les marches, les sérénades et les aubades peuvent être différenciées des « autres genres », catégorie regroupant à elle seule les genres peu représentés et les œuvres que l'on ne peut attribuer à une rubrique précise.



Le Graphique 2 montre que la symphonie, l'ouverture et – dans une certaine mesure – la littérature concertante perdent quantitativement en importance durant la période 1870-1914. Si ces trois domaines constituent une part essentielle du répertoire orchestral au début des années 1870, ils sont moins représentés les années suivantes, bien que la conception monumentale de la symphonie se généralise à partir du milieu des années

1880. Citons à cet égard la *Troisième symphonie* « avec orgue » de Saint-Saëns et la *Symphonie en ré* de Franck, œuvres monumentales ouvrant la voie à une série de productions symphoniques de Ropartz, Dukas ou Magnard.

Contrairement aux genres précédemment étudiés, la symphonie dramatique et l'ode symphonique ne figurent pas continuellement au répertoire. Après la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* de Berlioz – rééditée en 1875 par Brandus – et les odes symphoniques de Félicien David, on recommence à publier dans les années 1880 ces œuvres de grande envergure, qui résultent d'un héritage direct de la monarchie de Juillet. Signalons toutefois que les compositions d'Henri Litolff intitulées « symphonies dramatiques » comme *Le Dernier Jour de la Terreur* ou *Les Girondins* ne sont pas des symphonies dramatiques dans l'esprit de Berlioz, mais des ouvertures de concert. Comme nous l'avons déjà mentionné au terme du Chapitre VI, la redécouverte du *Roméo et Juliette* de Berlioz appelle une vague d'œuvres imposantes à l'image des symphonies dramatiques *Lutèce* et *Les Argonautes* d'Augusta Holmès, *Le Tasse* de Benjamin Godard, tout comme la première publication de l'ode-symphonie *Vasco de Gama* de Bizet. Les éditions de ces œuvres dans les années 1880 expliquent aussi le sommet atteint par cette catégorie sur le Graphique 2. À partir des années 1890, les productions concernant la rubrique « ode symphonique » se maintiennent, bien qu'elles ne représentent plus qu'un faible pourcentage du répertoire orchestral, avec des compositions comme *Arva ou les Hongrois* de Louis Lacombe (publié en 1900) ou *Les Lendemain de la vie* de Charles René (1903).

La suite orchestrale autonome et le poème symphonique connaissent une évolution comparable dans la France des années 1870-1914. Après leurs premières publications durant les années 1870-1874, ces genres s'établissent au répertoire. Jusqu'alors, les cycles de pièces caractéristiques étaient essentiellement destinés au piano, tant en Allemagne qu'en France, avec des compositions comme celles de Robert Schumann ou

de Stephen Heller. La *Suite de pièces caractéristiques* de Delvedez parue en 1871 sous le nom *Rêveries diannaises* compte aussi parmi ces cycles de pièces caractéristiques, bien que cette œuvre soit destinée à l'orchestre¹⁸. Si cette composition est issue du cycle de pièces caractéristiques, elle n'en demeure pas moins une véritable suite d'orchestre, et l'une des premières – si ce n'est la première – à avoir été composée en France. Après Delvedez, le genre se répand dans l'entourage du Conservatoire de Paris avec la *Suite d'orchestre en quatre parties* d'Ernest Guiraud (1872) et les nombreuses suites orchestrales de Massenet. L'influence de ces maîtres n'est certainement pas étrangère à la forte progression de ce genre qui représente, au début des années 1880, plus d'un cinquième du répertoire d'orchestre. Un compte rendu anonyme de la *Symphonie en si bémol* de Benjamin Godard, publié en 1880, nous apprend que l'on préfère le poème symphonique et la suite d'orchestre à la symphonie qui se fait rare¹⁹. Cette observation ne contredit en rien les résultats de notre analyse quantitative. Il convient néanmoins de remarquer que le poème symphonique – introduit en France par Saint-Saëns – parvient moins à s'imposer dans le répertoire que la suite d'orchestre, qui devient un véritable genre à la mode.

Nous avons déjà signalé le succès des musiques de danses et des marches, qui, dans les années 1865-1869 et 1890-1894, représentent plus d'un tiers du répertoire orchestral. Force est de constater, par ailleurs, une diversification des genres musicaux à partir des années 1880, laquelle se visualise sur le Graphique 2 non seulement par l'apparition des sérénades et des aubades, mais aussi par l'essor de la catégorie « autres genres ».

18 La formation orchestrale n'étonnera pas de la part d'un DELVEDEZ, chef d'orchestre qui s'est en son temps beaucoup engagé pour BERLIOZ.

19 *Revue et Gazette musicale de Paris* 47/53, 31 décembre 1880, p. 422.

Le nombre d'œuvres attribuées à la rubrique « cas limite de la musique à programme » s'accroît à partir des années 1890. Jean Chantavoine constate à cet effet en 1911 : « Le nombre des morceaux 'intitulés' est de plus en plus considérable : ce sont rarement de véritables poèmes symphoniques. »²⁰ Il suffit d'un coup d'œil sur le catalogue de la musique à programme jouée dans les concerts de la Société nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante pour s'en persuader (Annexe II). Au début de son existence, la Société nationale de Musique crée de nombreux poèmes symphoniques : avant 1886, composés exclusivement par des Français, membres de cette société (Saint-Saëns, Duparc, d'Indy) ; après 1886, ils peuvent être aussi de la plume d'auteurs étrangers. Souvent ces œuvres se font connaître à travers des transcriptions pour piano, conçues la plupart du temps par les compositeurs eux-mêmes. À partir des années 1890, les catalogues de la Société nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante présentent de plus en plus fréquemment des cas limites de la musique à programme, qui ne sont plus seulement destinés à l'orchestre, mais aussi au piano comme *L'Isle joyeuse* de Debussy, *Jeux d'eau* de Maurice Ravel ou *Paysage* d'Ernest Chausson.



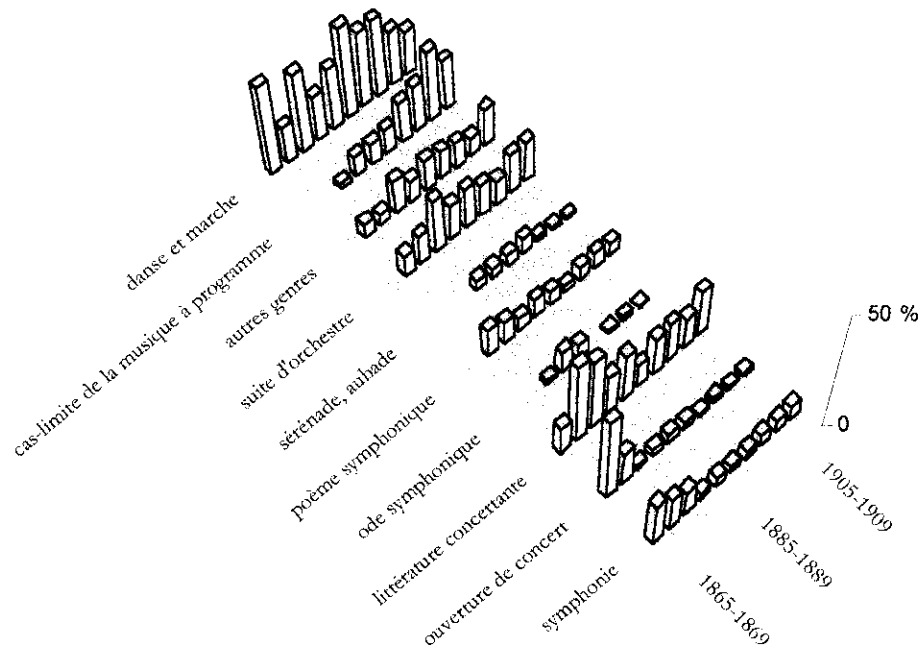
Durant les années 1870-1914, lorsque le poème symphonique s'établit en France et que les cas limites de la musique à programme deviennent de plus en plus nombreux, la symphonie et l'ouverture perdent quantitativement en importance. Cette évolution correspond-elle à l'ambition de la *Neudeutsche Schule* de ne plus écrire que des œuvres symphoniques à programme ? Dans l'ensemble oui. Mais il convient de signaler que la situation diffère suivant les compositeurs. Certains inscrivent l'ensemble de leur

²⁰ Chantavoine 1911, p. 259.

production symphonique dans le domaine de la musique à programme de manière permanente (Augusta Holmès, Camille Chevillard, Jean Roger-Ducasse) ou seulement durant une période précise de leur carrière (Saint-Saëns de 1871 à 1877). Ils subissent l'influence de la *Neudeutsche Schule*, tout en n'approuvant pas nécessairement toutes les considérations esthétiques du Nouveau Weimar. D'autres compositeurs (Charles Dancla, Paul Lacombe, André Gédalge, Eugène d'Harcourt, Emile Ratez, Albéric Magnard) continuent à cultiver les genres plus traditionnels de l'ouverture et de la symphonie absolue. Parmi ces compositeurs, Eugène d'Harcourt et André Gédalge sont hostiles à la musique à programme, et ce malgré l'affinité du premier pour l'œuvre wagnérienne. Si Harcourt critique autant la *Pastorale* de Beethoven que la symphonie à programme dans l'esprit de Berlioz²¹, Gédalge n'adopte guère une attitude plus favorable à la musique à programme, comme en témoigne la mention « Sans littérature, ni peinture », placée en exergue de sa *Troisième Symphonie*. D'autres compositeurs encore – le plus souvent des disciples de Franck – cultivent à la fois les genres traditionnels et les genres représentatifs de la *Neudeutsche Schule*. Ils conçoivent la musique à programme comme une possibilité créatrice parmi d'autres, et non comme un idéal d'avenir de la musique instrumentale. On peut mentionner à cet égard César Franck, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Gabriel Pierné et Henri Busser. Enfin, de rares compositeurs (Sylvio Lazzari, Guy Ropartz) parviennent à concilier la symphonie absolue et les pièces évocatrices placées sous le signe de l'« impressionnisme musical ». N'oublions pas de signaler, pour finir, l'originalité d'un compositeur comme Debussy, dont l'œuvre adopte une esthétique qui s'émancipe à la fois de la symphonie absolue et des idéaux propres à la *Neudeutsche Schule*.

21 Cf. Chapitre IV, p. 68.

Graphique 2. Répartition par genres des éditions françaises d'œuvres orchestrales (1865-1914)



X

L'évolution de la musique à programme en France

Il convient de s'interroger au terme de notre travail sur les étapes jalonnant l'évolution de la musique à programme en France de 1870 à 1914. Nous en avons défini trois que nous avons délimitées par deux faits majeurs, liés à l'évolution de la musique à programme en France et mis en lumière par les chapitres précédents : d'une part la renaissance de Berlioz dans les années 1877-1878, qui sera suivie d'une vague d'œuvres de grande envergure à l'image de l'ode symphonique ; d'autre part 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. Le présent chapitre distinguera donc trois périodes successives : les années 1870-1877, marquées par la « Jeune École française » et les débuts de la Société nationale de Musique, la phase transitoire des années 1878-*ca* 1890 et les années *ca* 1890-1914, placées sous le signe des disciples de Franck et de l'« impressionnisme musical ».

1870-1877

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 borner à l'opéra, des compositeurs comme Bizet s'essayent

à la symphonie, à l'ouverture et à la musique de chambre¹. Si cette orientation vers la musique instrumentale reste symptomatique de la période d'après-guerre, elle ne se manifeste pas de la même manière chez tous les compositeurs de la « Jeune École française ». Bizet publie son ouverture *Patrie* qui reste une œuvre de circonstance, Massenet des suites d'orchestres comme les *Scènes dramatiques* ou les *Scènes pittoresques*, ainsi que son ouverture *Phèdre*.

À la même époque, Saint-Saëns renoue avec l'idée lisztienne du poème symphonique, sans adopter pour autant l'esthétique du maître de Weimar à la lettre, et compose ses quatre poèmes symphoniques : *Le Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, *Danse macabre* et *La Jeunesse d'Hercule*. Ceux-ci et d'autres œuvres à programme, telles que la *Symphonie chevaleresque* et l'ouverture *Antoine et Cléopâtre* de Vincent d'Indy ou le poème symphonique *Lénore* de Duparc sont diffusés par la Société nationale de Musique, où ils sont créés le plus souvent par les compositeurs eux-mêmes à travers des transcriptions pour deux pianos. Dans le cadre de ces concerts – que la Société nationale de Musique n'est pas la seule à organiser, l'on espère, grâce à la fonction didactique du programme, amener le public à l'écoute d'une musique instrumentale « sérieuse ». Le sujet littéraire ou mythologique des œuvres dont il est question ici est généralement emprunté à la Grèce antique, dont le Parnasse voulait nourrir entre autres la poésie afin de dégager le pathétique des émotions collectives de l'humanité. Le titre de certaines compositions à programme dévoile à lui seul le lien avec l'Antiquité : *Le Rouet d'Omphale*, *Phaëton*, *La Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns, *Antoine et Cléopâtre* de Vincent d'Indy et *Les Éolides* de Franck.

1 Cf. à cet égard : Eckart-Bäcker 1965a, p. 184.

Jeanne d'Arc de Pfeiffer – œuvre sous-titrée « poème symphonique » – obtient une résonance positive, dont il convient de prendre note. Cette composition, misant sur le patriotisme d'après-guerre, a fait l'objet au moins deux fois d'une critique positive : le 12 décembre 1872 dans *L'Art musical*² et le 5 janvier 1873 dans la *Revue et Gazette musicale*³, cette dernière nous apprenant que l'œuvre a été si bien accueillie la deuxième fois que la première. Il semblerait que la composition de Pfeiffer connaisse son succès bien davantage en raison de son sujet, dont des personnalités comme Jules Michelet⁴ et Monseigneur Dupanloup⁵ ont largement contribué à la diffusion, que de ses qualités à proprement parler musicales. En effet, contrairement aux poèmes symphoniques de Saint-Saëns, construits en un seul mouvement, *Jeanne d'Arc* juxtapose cinq mouvements disparates, dont les titres résument la destinée de l'héroïne française :

- 1^{er} mouvement : Domrémy. Invasion. Les voix
- 2^e mouvement : La Cour de Bourges – Le siège d'Orléans
- 3^e mouvement : Le Sacre à Reims. Marche des chevaliers. Marche des prêtres
- 4^e mouvement : Jeanne prisonnière – Souvenirs de Domrémy et de Bourges
- 5^e mouvement : Marche funèbre. Supplice. Dies Irae. Les voix. Apothéose

Si Saint-Saëns reste proche de la conception lisztienne du poème symphonique, Pfeiffer – membre lui-aussi de la Société nationale de Musique – s'éloigne, quant à lui, de certains critères du genre, comme la réduction du nombre de mouvements à un seul. Il convient de se demander si Pfeiffer n'a pas eu connaissance de l'esthétique du maître de Weimar par l'intermédiaire de Gozlan et de son essai sur le poème symphonique.

2 *L'Art musical* 11/50, 12 décembre 1872, p. 388.

3 *Revue et Gazette musicale de Paris* 40/1, 5 janvier 1873, p. 6.

4 Il donna de Jeanne d'Arc un portrait notamment dans le tome V de son *Histoire de France* (1841).

5 Évêque d'Orléans après 1849, il prépare l'opinion catholique à la « sainteté » de Jeanne d'Arc.

Mais cela nous semble peu probable, en raison des divergences esthétiques entre Liszt et Pfeiffer, que révèlent les deux compositions en question. Il se pourrait, en revanche, que l'idée d'une composition en cinq mouvements chez Pfeiffer soit inspirée des cinq mouvements de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Mais la musique à programme n'obtient pas toujours une critique aussi positive que celle de la *Jeanne d'Arc* de Pfeiffer. Bien au contraire : on n'a pas du tout pris acte, en 1876, de la création des *Éolides* de Franck, que les revues musicales et les annonces de concerts ont passé littéralement sous silence⁶.

Le fait que Saint-Saëns parmi les représentants de la « Jeune École française » soit le seul à se rattacher à l'idée du poème symphonique – ce n'est ni le cas de Bizet, ni celui de Massenet – est dû en grande partie aux difficultés liées à la réalisation de ses projets d'opéra. Selon Julien Tiersot, Saint-Saëns aurait confié à Bizet : « Puisqu'on ne veut pas de nous au théâtre, réfugions-nous au concert ! – Tu en parles à ton aise, répondait Bizet, je ne suis pas fait pour la symphonie ; il me faut le théâtre, je ne puis rien sans lui. »⁷ Après l'échec de *La Princesse jaune*, dont la première a eu lieu à l'Opéra-Comique en 1872, il faut attendre jusqu'en 1877 avant de voir la création française d'autres productions scéniques de ce compositeur (*Le Timbre d'Argent*, *Samson et Dalida*). Or, c'est précisément dans les années 1872-1877, époque à laquelle il s'éloigne de l'opéra, que le compositeur publie l'ensemble de ses poèmes symphoniques. Et Widor n'a peut être pas tort d'entrevoir dans les débuts difficiles de Saint-Saëns au théâtre une raison pour l'épanouissement de sa musique instrumentale, et notamment de ses poèmes symphoniques⁸.

6 Seipt 1981, p. 73.

7 Tiersot 1918, p. 33.

8 Widor 1922, p. 12 : « Mais la *Princesse jaune*, bien que jouée à l'Opéra-Comique, n'ouvrait pas, toutes grandes, les portes du succès. Le *Timbre d'argent* avait des malheurs : il n'arrivait pas à sonner

Tout comme Saint-Saëns, Vincent d'Indy éprouve des difficultés à réaliser ses projets d'opéra durant cette première phase. C'est pourquoi il se consacre lui aussi à la musique à programme. Contrairement à Saint-Saëns qui, à cette époque, publie délibérément ses œuvres sous l'intitulé « poème symphonique » et les inscrit dans le sillage de la *Neudeutsche Schule*, d'Indy en reste aux genres plus traditionnels de l'ouverture (*Ouverture des Piccolomini, Antoine et Cléopâtre*) et de la symphonie à programme (*Jean Hunyade*). Comme nous l'avons vu au cours du Chapitre VIII, ces compositions aux genres plus traditionnels, resteront inédites, hormis l'*Ouverture des Piccolomini* qui paraîtra ultérieurement, dans une version remaniée, comme deuxième volet de la trilogie de *Wallenstein*. Rappelons également que le choix du titre « ouverture » est lié au fait que le drame musical, en ces temps-là, ne parvienne pas à s'imposer sur les scènes françaises.

Durant les années 1870-1877, Saint-Saëns et d'Indy, connaissant des difficultés dans la réalisation de leurs projets d'opéra, inscrivent donc l'ensemble de leur production orchestrale dans le domaine de la musique à programme. De plus, Saint-Saëns renoue avec l'idée lisztienne du poème symphonique, qu'il diffuse au sein de la Société nationale de Musique.

1878-ca 1890

Une phase de transition

Nous savons que la renaissance de la musique symphonique de Berlioz s'accompagne d'une vague d'œuvres de grande envergure à l'instar de l'ode symphonique ou de la

[...] Découragé, l'auteur se tourne vers le concert, et voici que commence, pour sa gloire, la noble période de ses poèmes symphoniques ».

symphonie dramatique. Mais l'arrivée de ces compositions hybrides, situées entre l'opéra, la symphonie et l'oratorio, est aussi l'une des conséquences du Concours de symphonie chorale, ouvert en 1878 par la Ville de Paris⁹. Les premières œuvres récompensées par le jury – *Le Paradis perdu* de Théodore Dubois et l'ode symphonique *Le Tasse* de Benjamin Godard¹⁰ – sont jouées dans la salle de concerts en construction au Trocadéro, pendant l'Exposition de 1878, ce qui n'est pas sans contribuer à leur diffusion¹¹. Le Concours de symphonie chorale a donc aiguillé les compositeurs vers l'ode symphonique, et non vers la symphonie avec chœur à l'image de la *Neuvième* de Beethoven – qui ne connaît encore qu'une résonance limitée – ou la symphonie à programme dans l'esprit de Berlioz. Ce choix peut être motivé par la conception même de l'ode symphonique, garantissant un public nombreux du seul fait de ses chœurs de masse. Néanmoins, les jeunes participants à ce concours reconnaissent davantage dans ce genre un tremplin pour la scène. Élie Poirée constate à cet effet :

« Il est fort regrettable que la ville de Paris impose ce genre dans ses concours. Après avoir été entendues une ou deux fois, que deviennent ces œuvres hybrides

9 « On sait que le Conseil municipal de Paris a voté au budget de l'année dernière une somme de 10,000 francs pour un concours de symphonie populaire. D'après les nouvelles dispositions arrêtées par l'administration, non seulement le compositeur qui aura obtenu le prix en recevra le montant, mais encore son œuvre sera exécutée dans un délai de six mois, à partir du jour où le jury aura rendu son jugement. Les frais de l'exécution sont évalués à une somme égale à la valeur du prix. En conséquence, le préfet de la Seine vient de proposer au Conseil d'inscrire une somme de 10,000 francs au budget de 1878, pour couvrir ces dépenses » (*Revue et Gazette musicale de Paris* 44/30, 29 juillet 1877, p. 239).

10 Cf. par exemple : « Concours de symphonie chorale ouvert par la Ville de Paris », *Revue et Gazette musicale de Paris* 45/7, 17 février 1878, p. 52.

11 Voir à ce propos : *Revue et Gazette musicale de Paris* 44/45, 11 novembre 1877, p. 358.

dont les frais d'étude et d'exécution sont considérables et ne sont pas compensés par le nombre des auditions. Pourquoi ne pas admettre l'opéra véritable ? »¹²

Ce concours, très prisé à Paris, peut largement contribuer à la carrière de certains participants, à l'instar de Benjamin Godard qui réussit à s'établir comme l'un des compositeurs français les plus célèbres, après la consécration de son ode symphonique *Le Tasse* au concours de 1878¹³.

L'ode symphonique, située – rappelons-le – entre la symphonie, l'opéra et l'oratorio, peut offrir une panoplie très large de possibilités, comme en témoigne la différence entre la *Symphonie légendaire* de Godard et le *Vasco de Gama* de Bizet que nous choisissons ici à titre d'exemple. La structure de la *Symphonie légendaire* en plusieurs parties principales, elles-mêmes constituées de plusieurs mouvements pour orchestre seul, pour solo et orchestre ou pour soli, orchestre et chœur, évoque la construction de *Roméo et Juliette* de Berlioz :

Première partie

- | | |
|---------------------|---------------------------|
| 1. Au Manoir | Orchestre |
| 2. Ballade | Soprano solo et orchestre |
| 3. La Mare aux fées | Orchestre |

Deuxième partie

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| 4. Dans la cathédrale | Orchestre |
| 5. Prière | Baryton et orchestre |

12 Poirée 1884, p. 19.

13 Morel 1878 : « M. Benjamin Godard, jeune encore, s'est déjà fait un nom dans l'art musical, et ses compositions de musique de chambre, ses concertos et autres œuvres symphoniques lui ont acquis une notoriété que la partition du *Tasse* va rendre bien autrement retentissante. » Tiersot 1918, p. 80 : « Le jour le plus glorieux de sa vie fut celui de la première audition du *Tasse*, symphonie dramatique (ou plus exactement opéra de concert), couronné au concours de la Ville de Paris en 1878 concurremment avec le *Paradis perdu* de M. Théodore Dubois. »

6. Tentation Soprano, baryton, chœur de femmes et orchestre

Troisième partie

7. Par la forêt Orchestre

8. Les Feux-follets Chœur de femme

9. Les Elfes Alto solo, chœur de femme et orchestre

En revanche, *Vasco de Gama* de Bizet, composition pratiquement démunie de passages purement instrumentaux, demeure plus proche de l'opéra. Voici la liste des personnages et le plan d'ensemble de cette œuvre :

Personnages

Vasco de Gama, commandant de la flotte portugaise (basse)

Alvar, son frère (ténor)

Léonard, un jeune officier (soprano)

La vigie (soprane)

Adamaster, le roi des tempêtes (six basses)

Marins, soldats (Sopranos et basses)

Plan d'ensemble

1. A. Introduction (Léonard, chœurs) – B. Chœur de Matelots – C. Chœur de soldats – D. Chœur de Matelots et de Soldats
2. Récit (Léonard, Alvar, chœur)
3. Boléro (Léonard, chœur)
4. A. Orage (Alvar, Adamaster, chœur) – B. Apparition d'Adamaster (Adamaster, chœur)
5. A. Récit (Léon, Alvar, Vasco de Gama, chœur) – B. Priore (chœur)
6. Final

D'une manière générale, les compositions les plus vastes, sur le modèle du *Désert* de Félicien David, sont qualifiées d'« ode symphonique » (ou « ode-symphonie »), tandis que les partitions plus courtes, s'inscrivant dans la tradition de *Roméo et Juliette* de Berlioz, portent l'intitulé : « symphonie dramatique ». Mais tel n'est pas toujours le cas. En outre, cette différenciation par le seul fait du titre ne saurait suffire à délimiter ces deux

genres. Aussi ramenons-nous – comme nous l’avons vu au cours du chapitre précédent – l’ode symphonique et la symphonie dramatique à un dénominateur commun.

Marquées par l’ode symphonique, les années 1878-*ca* 1890 se distinguent aussi comme une époque-charnière entre la période 1870-1878, caractérisée par la « Jeune école française », et les années *ca* 1890-1914, influencées par les disciples de Franck et l’« impressionnisme musical ». Afin d’expliquer la courte durée de la phase 1870-1877, il convient de rappeler que la Société nationale de Musique n’a été en réalité que le catalyseur de l’aspiration à l’art français et à la musique instrumentale : déjà dans les années 1860, la « Jeune École française » manifestait cette aspiration. Par ailleurs, les disciples de Franck gagnent du terrain lorsque Vincent d’Indy devient président de la Société nationale de Musique en 1886. Le fait que les disciples de ce maître s’affirment avant 1890, témoigne du caractère transitoire de la période 1878-*ca* 1890.

Au cours de ces années, des compositeurs comme Saint-Saëns ou d’Indy ne se bornent plus à l’ouverture de concert, à la symphonie à programme et au poème symphonique, mais ils s’ouvrent à un éventail plus large de genres instrumentaux dont la symphonie avec soliste (*Troisième Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns, *Symphonie sur un chant montagnard français* de d’Indy) et les cas limites de la musique à programme (entre autres *Africa* de Saint-Saëns et *Souvenir* de d’Indy). Se produit ici un changement fonctionnel de la musique à programme : loin des représentants de la *Neudeutsche Schule*, pour qui elle forme l’idéal d’avenir de la production symphonique, elle devient chez des compositeurs tels que Saint-Saëns ou d’Indy une possibilité créatrice parmi d’autres.

Après les premières du *Timbre d’Argent* et de *Samson et Dalida*, en 1877, Saint-Saëns continue à se profiler dans le domaine de l’opéra avec des œuvres comme *Étienne Marcel* (créée en 1879) ou *Henri VIII* (1883). Compte-tenu de cette évolution, le com-

positeur n'accorde plus la même importance au poème symphonique en tant que genre musical d'avant-garde, puisqu'il s'ouvre – comme nous venons de le souligner – à d'autres domaines de la musique.

De la même manière que Saint-Saëns, d'Indy ne limite plus son champ d'investigation à la musique instrumentale. Il est désormais l'auteur d'« actions musicales », à l'instar de *Fervaal* op. 40 (composé de 1881 à 1895) ou de *L'Étranger* op. 53 (1898-1901). Déjà vers 1878, il avait projeté un opéra intitulé *Axel*, dont seul le livret a été rédigé. Ce dernier a fini par entrer dans la conception de *Fervaal*. À partir de la période 1878-*ca* 1890, Vincent d'Indy ne considère plus ses œuvres orchestrales en un seul mouvement comme des ouvertures, mais comme des poèmes symphoniques qui, dans le cas de *La Forêt enchantée*, *Saugefleurie* ou *Istar* ne sont plus intitulés « Poème symphonique », mais empruntent leurs titres à d'autres genres, variables suivant le choix du sujet¹⁴.

Si la première exécution des *Éolides* a été passée sous silence en 1876, la réception des poèmes symphoniques de Franck s'améliore à partir des années 1880. La création du *Chasseur maudit* en 1883 accueille dans l'ensemble les éloges de la critique musicale¹⁵ et compte parmi les rares succès auprès du public de ce compositeur. Après *Le Chasseur maudit*, Franck contribue à l'élargissement expressif du genre, en adjoignant à l'orchestre un instrument soliste, le piano, dans *Les Djinns* ou des chœurs dans *Psyché*.

D'Indy et Franck ne sont assurément pas les seuls à se consacrer au poème symphonique à cette époque. Les catalogues des Annexes I et II témoignent d'une multitude d'œuvres de ce genre, parmi lesquelles on peut mentionner *Loreley* de Messager (créée

14 Cf. Chapitre VIII, p. 151.

15 Seipt 1981, p. 94 sq.

en 1882), *Viviane* de Chausson (1883) ou *La Belle au Bois dormant* (1887) et *Penthésilée* (1889) de Bruneau. Durant les années 1878-*ca* 1890, qui voient les compositions wagnériennes dominer de plus en plus largement la vie musicale, la préférence pour le choix des sujets va aux ballades romantiques et aux légendes. Après Henri Duparc, qui a conçu sa *Lénore* d'après une ballade de Bürger, un certain nombre de compositions sur des sujets analogues paraissent après 1878 : *La Forêt enchantée* de d'Indy, *Le Chasseur maudit* et *Les Djinns* de Franck, *Loreley* de Messager et *Viviane* de Chausson¹⁶.

Les années 1878-*ca* 1890 correspondent donc à une phase de transition entre une époque dominée par la « Jeune École française » et la situation d'après 1890, placée sous le signe à la fois des disciples de Franck et de l'« impressionnisme musical ». Cette période est marquée par le succès de l'ode symphonique, genre hybride, entre la symphonie, l'opéra et l'oratorio, qui sert souvent aux compositeurs de tremplin pour la scène. De plus, Saint-Saëns et d'Indy ne limitent plus leur production orchestrale à la musique à programme et s'ouvrent à un éventail plus large de genres instrumentaux. D'autres compositeurs comme Franck écrivent aussi des poèmes symphoniques, dont l'audition recueille plus de succès qu'auparavant.

ca 1890-1914

Les disciples de Franck et l'« impressionnisme musical »

Le wagnérisme des années 1890, en ce qu'il privilégie le drame musical, réduit l'importance du poème et de l'ode symphoniques en tant que genres musicaux d'avant-garde. Parallèlement à cette évolution apparaissent, de plus en plus nombreux, les cas

¹⁶ Voir à ce propos : Seipt 1981, p. 169 sq.

limites de la musique à programme, destinés non seulement à l'orchestre, mais aussi au piano. On sait que cette troisième phase est placée sous le signe à la fois des disciples de Franck et de l'« impressionnisme musical ». Ces deux courants vont conduire, en 1909, à la rupture entre les « Scholistes », attachés aux formes traditionnelles (d'Indy, Marcel Orban, Auguste Sérieyx, Pierre de Bréville) et les « Indépendants » (Ravel, Koechlin et Florent Schmitt), qui proposeront une alternative à la Société nationale de Musique par la constitution de la Société Musicale Indépendante¹⁷.

Conscients, comme Debussy, que la musique est un plaisir, les partisans de l'« impressionnisme musical » composent des couleurs et des rythmes pour eux-même, pour la beauté du moment, afin de les goûter pleinement. C'est pourquoi leurs compositions ne disposent d'aucun programme détaillé incitant à une réflexion profonde, mais se contentent d'un titre évocateur. Les Chapitres III et IV ont montré à quel point l'esthétique de Debussy a permis d'élargir le champ de la musique à programme. Mais cet élargissement, les partisans de Debussy le partagent aussi avec des compositeurs comme d'Indy. Si ce dernier ne s'émancipe pas du programme en tant que tel, il évite cependant l'intitulé du genre (poème symphonique, symphonie à programme...) de la même manière que Debussy, afin de lui préférer des titres évocateurs, empruntés aux beaux-arts comme « Tableau », « Diptyque » ou « Triptyque ». En 1906, Gaston Carraud s'exprime au sujet de cette proximité de l'« impressionnisme musical » dans son compte rendu du *Jour d'été à la montagne* :

17 En ce qui concerne la Société indépendante de Musique, voir : Duchesneau 1994, 1996 et 1997.

« Le commencement d'un germe de corruption y apparaît pourtant et le plus inattendu chez un musicien de la sorte de M. d'Indy. C'est l'influence de M. Debussy ; – le voisinage immédiat de l'*Après-midi d'un faune* sur le programme l'a soulignée comme à dessein. Donc, nous la retrouvons aujourd'hui partout. »¹⁸

Jusqu'à la Première Guerre mondiale paraissent encore une série d'œuvres à programme, intitulées « esquisses » ou « tableau(x) symphonique(s) » au lieu de l'appellation plus habituelle de « poème symphonique ». En général, le choix des sujets empruntés aux beaux-arts n'est pas sans rappeler l'influence de Debussy (par exemple : Lazzari, *Effets de nuit*), ce qui ne signifie pas pour autant que chacune de ces œuvres reste fidèle à l'esthétique du compositeur de *Pelléas*. Par exemple, la conception descriptive du poème symphonique en un mouvement de Jules Mouquet, *Au Village. Esquisse symphonique*, parue en 1903, demeure très éloignée de l'esthétique debussyste, vu que des extraits du programme comme « Le coq chante, le rossignol et la caille répondent joyeusement, les cloches sonnent » se trouvent notés au milieu de la partition.

Après 1890, à une époque où le wagnérisme privilégie le drame musical, l'importance du poème symphonique et de l'ode symphonique en tant que genres musicaux d'avant-garde se trouve donc réduite. Il apparaît, en outre, que ces années à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, privilégient tant dans l'entourage de Debussy que chez des compositeurs comme d'Indy, des cas limites de la musique à programme.

18 Samazeuilh 1905-, p. 59.

Conclusion

Après la guerre franco-prussienne, les adeptes de la « Jeune École française » aspirent à une musique spécifiquement nationale. Dans l'entourage de la Société nationale de Musique, dont la naissance est étroitement liée à cette école, des compositeurs comme Saint-Saëns ou d'Indy, connaissant des difficultés à réaliser leurs projets d'opéra dans les années 1870-1877, se consacrent entièrement à la musique à programme. D'Indy conçoit ses premières ouvertures comme des substituts de drames non-composés. Les sujets de ces œuvres, très certainement dictés par le *Zeitgeist*, offrent des métaphores du conflit et de l'entente. Saint-Saëns introduit en premier l'idée du poème symphonique en France, et non Liszt, reconnu essentiellement pour sa carrière de virtuose. Les premiers poèmes symphoniques sont généralement moins bien perçus par la critique française que par la critique allemande. Il n'en reste pas moins que *Jeanne d'Arc* de Pfeiffer, composition en cinq parties avec le sous-titre « Poème symphonique », trouve un accueil favorable auprès du public français, accueil dû en grande partie – en cette période d'après-guerre – à la figure emblématique de Jeanne d'Arc. Dans le cadre de la Société nationale de Musique, le poème symphonique dans l'esprit de la *Neudeutsche Schule* devient un genre d'avant-garde, et ce malgré le nationalisme emphatique qui résulte de la guerre franco-prussienne. Le fait que les sujets, et non la musique en tant que telle, soient touchés du patriotisme est à même de résoudre cet apparent paradoxe.

La renaissance de la musique symphonique de Berlioz dans les années 1877-1878 s'accompagne d'une vague d'odes symphoniques et de symphonies dramatiques, œuvres grandioses servant maintes fois, aux compositeurs, de tremplin pour l'opéra. De 1878 à 1890 environ, période transitoire encore marquée par la « Jeune École fran-

çaise », Saint-Saëns et d'Indy ne se limitent plus à la musique à programme, aspirant désormais à élargir leur palette d'autres genres musicaux comme la symphonie ou l'opéra. Loin de la *Neudeutsche Schule*, pour qui elle forme l'idéal d'avenir de la production symphonique, la musique à programme devient chez eux une possibilité créatrice parmi d'autres, sans servir pour autant de « dérivatif » à la musique scénique. À cette époque, le poème symphonique est cultivé par d'autres compositeurs à l'instar de Franck, dont la production en ce domaine obtient une meilleure critique que durant la première phase. Par ailleurs, sous l'impulsion des disciples de Franck, le monde musical français s'approche de l'Allemagne. Ce rapprochement conduit à la reconnaissance, en 1887, de la « Nouvelle École française » par un critique allemand, mais aussi à un nouvel apogée du wagnérisme.

Après la démission de Bismarck s'ouvre une époque favorable aux échanges franco-allemands. La France est marquée par l'apogée du wagnérisme qui ne décline qu'au tout début du XX^e siècle. Dans les années 1890, le drame musical tend à évincer le poème et l'ode symphoniques. Bien qu'il existe déjà dans les années 1860 et 1870 une réception de Hanslick en France, le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale ne s'est véritablement ouvert, dans l'Hexagone, que sous l'impulsion de Weingartner. Il porte surtout sur la remise en question, par Wagner, de la légitimité de la composition de symphonies après Beethoven. L'une des conséquences de ce débat est l'adoption d'une définition très large et libre de certains termes, qui montre que l'on s'est beaucoup éloigné du poème symphonique dans l'esprit de Liszt. Par ailleurs, l'idée du chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif », énoncée par Banelier dès les années 1870, gagne du terrain dans les années 1880 avant d'ouvrir la voie à l'esthétique debussyste. Celle-ci mène la musique symphonique vers de nouveaux horizons : elle l'émancipe de l'univers post-beethovénien et des idées de la *Neudeutsche Schule*, afin de l'inscrire dans une conception évocatrice, loin de la musique descriptive

et de la représentation des sentiments lorsqu'elle est chargée d'un contenu. Il n'en demeure pas moins vrai que Debussy continue d'apprécier certaines productions de Franz Liszt ou de Richard Strauss. De plus, l'adoption de cas limites de la musique à programme constitue un dénominateur commun entre l'« impressionnisme musical » et les disciples de Franck, plus influents au sein de la Société nationale de Musique après la disparition de leur maître. La mutation de la musique symphonique en France, dans les années 1870-1914, concerne donc autant les disciples de Franck que les représentants de l'« impressionnisme musical ».

Les étapes jalonnant l'évolution de la musique à programme dans l'Hexagone sont donc les suivantes : 1870-1877, 1878-*ca* 1890 et *ca* 1890-1914. Ces trois périodes ne contredisent en rien la succession linéaire proposée par Claude Digeon dans son travail sur la crise allemande de la pensée française¹. Bien que l'auteur de cette étude attache une grande importance au classement par génération qui « rend le mieux compte de l'évolution des esprits et permet aussi d'en saisir la réalité psychologique »², il ne

1 Digeon 1959, p. 5.

2 Digeon 1959, p. 6. La plupart des compositeurs français mentionnés dans notre travail appartiennent aux générations « de 1870 » ou « de 1890 », telles qu'elles ont été définies par Claude DIGEON. Ceux de la « génération de 1870 » sont nés entre 1840 et 1850, ceux de la « génération de 1890 » entre 1860 et 1870. Selon Claude DIGEON (Digeon 1959, Chapitre V), la guerre franco-prussienne ne contredit pas les habitudes de pensée des intellectuels de la « génération de 1870 » : ceux-ci tendent à oublier cette guerre très vite : ils ont leur carrière à faire à Paris où la vie recommence après la Commune. Nous pourrions dire la même chose à propos des compositeurs de cette génération, qui, après l'acte politique qu'a été la fondation de la Société nationale de Musique, ont poursuivi leur cheminement de compositeur. Toujours selon Claude DIGEON (Digeon 1959, Chapitre VIII), les personnalités de la vie intellectuelle française de la « génération de 1890 » attribuent la guerre franco-prussienne à l'expérience de leurs aînés ; elles ont connu les premières années de la III^e République, l'espérance unanime de relèvement, mais aussi la déception face à l'idée de revanche sur l'Allemagne. Cette désillusion favorise chez elles deux sentiments opposés : l'indifférence et la ré-

néglige pas pour autant la chronologie historique et il propose, à cet égard, les périodes 1871-1877, 1877-1890, 1890-1905 et 1905-1914. L'année 1905 aurait pu représenter un repère chronologique supplémentaire pour notre travail, puisque la France connaît une vague d'anti-germanisme à la veille de l'incident de Tanger et que les dernières années qui précèdent la Première Guerre mondiale sont marquées par la quasi-disparition des *Kapellmeister* aux programmes des concerts symphoniques.

Si la scène musicale française ne se distancie généralement que très peu de la culture allemande après la guerre franco-prussienne, la rupture entre les scènes musicales des deux pays est bien plus profonde dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Après 1870, les compositeurs français, généralement moins conscients de la spécificité de leur musique nationale qu'en 1914, entrent dans une phase d'appropriation de la musique germanique, avant que Debussy n'engage la musique française dans une voie nouvelle, qui lui permettra d'affermir sa position dans l'Hexagone, puis au-delà des frontières. Les traits caractéristiques de la musique « française » sont donc moins à rechercher dans les productions de la Société nationale de Musique – parfois empreintes de « germanisme » – que dans l'art debussyste qui marquera fortement les compositeurs de la Société Musicale Indépendante. Mais cette musique plus spécifiquement française reste ouverte aux influences extérieures. En effet, Debussy a souvent renouvelé son plaisir au contact de l'« exotisme » : il a été influencé par l'Espagne, la Russie ou encore l'Île de Java, dont il découvre la musique lors de l'Exposition de 1889. Force est de constater qu'il est plus aisé de confronter, au début du XX^e siècle, la musique « germanique » de Richard Strauss ou de Gustav Mahler à la « musique française » de Claude Debussy que de déceler en quoi consiste le caractère national de la *Neudeutsche*

volte. Signalons qu'une opposition semblable se dessine au sein des courants musicaux de la « génération de 1890 », partagée entre le wagnérisme et l'« impressionnisme musical ».

Schule et celui de la Société nationale de Musique. L'on serait même tenté de dire de la première qu'elle est une école allemande influencée par la France (*cf.* Berlioz) et de la seconde qu'elle est une école française influencée par l'Allemagne.

Ce travail montre les limites de la distinction « ami-ennemi » tant dans l'approche des relations interculturelles que dans celle des courants de pensée. L'opposition des cultures française et allemande après la guerre de 1870 ou celle entre la Société nationale de Musique et la Société Musicale Indépendante ne saurait être aussi stricte qu'on ne l'a maintes fois affirmée. Ne faudrait-il pas reconnaître un phénomène de « fascination-répulsion » dans l'admiration de la musique germanique en France après la guerre franco-prussienne, et dans le fait que les disciples de Franck et les représentants de l'« impressionnisme musical » contribuent ensemble à la mutation de la musique symphonique ? Cela est possible, mais il convient de poursuivre notre réflexion compte-tenu des recherches relatives à la communication interculturelle, et notamment celles liées aux transferts culturels triangulaires. Selon Michel Espagne, « si l'identité culturelle et politique d'une nation se construit en intégrant des éléments de cultures étrangères, ceux-ci ne sont pas simplement cumulés et indifférents les uns par rapport aux autres. Les formes de communication interculturelles ne sont jamais bilatérales mais font intervenir plusieurs entités culturelles »³. Bien que la France et l'Allemagne en tant qu'entités culturelles se construisent l'une par l'autre, il serait pertinent de faire intervenir d'autres espaces culturels en tiers dans cet échange. À titre heuristique, nous aurions pu opter pour une figure comprenant au moins trois aires culturelles différentes⁴. S'il fallait inscrire les relations musicales franco-allemandes après la guerre

3 Espagne 1996, p. 22 sq.

4 On se serait aperçu, d'une manière générale, que l'Allemagne, plus que la France, a davantage conscience à cette époque de son patrimoine musical. Ceci est à même d'expliquer que les compositeurs

de 1870 dans une relation triangulaire, il nous paraîtrait néanmoins plus judicieux de prendre en compte, outre les cultures allemandes et françaises, deux tendances, l'une articulée autour de la musique dite « sérieuse », dont la monumentalité beethovénienne représenterait la quintessence, l'autre autour de la musique dite « légère », sujette au divertissement. Après la guerre franco-prussienne, l'image de la musique allemande en France est avant tout celle d'une musique « sérieuse », enviée par bon nombre de compositeurs hexagonaux déplorant en cette phase d'après-guerre le cliché d'un Second Empire frivole, notamment sur le plan musical. Ceci est à même d'expliquer ce phénomène de « fascination-répulsion » que nous venons d'évoquer. Encore en 1902, Raymond Bouyer continue d'observer « l'échange constant qui s'accomplit entre la France légère, éprise de musique théâtrale, et l'Allemagne profonde, amoureuse de musique pure »⁵. La figure triangulaire que nous pourrions proposer ici concernerait donc les transferts culturels entre la musique « sérieuse » allemande, la musique « légère » française (voire italienne)⁶ et la musique « sérieuse » française. Il convient néanmoins de mettre en garde contre une simplification à outrance de ces trois catégories. En effet,

germaniques s'inscrivent souvent dans le sillage de Brahms ou de Wagner et ne recourent que rarement à la modalité, à l'échelle pentatonique ou aux rythmes exotiques. La scène musicale française, longtemps tournée vers l'opéra et le primat de la mélodie chantée, trouve ses repères les plus immédiats en matière de musique instrumentale dans la culture allemande, avant de découvrir de nouveaux horizons au gré des découvertes, dans l'exotisme et au sein de sa propre histoire, comme en témoigne par exemple la redécouverte des œuvres de Rameau.

5 Cf. Bouyer 1902.

6 Selon Julien Tiersot, à l'éclatement de la guerre, « l'on ne connaissait guère en France d'autre musique que celle qui s'exécutait dans les deux théâtres impériaux, l'Opéra et l'Opéra-Comique ». Or, cette musique (il signale les opéras de Meyerbeer, les opéras-comiques d'Auber mais aussi le *Guillaume Tell* de Rossini) appartenait, selon lui, déjà au passé. Face à la souveraineté de la musique italienne en France, le musicographe pense qu'il a été donné à « l'art sérieux de faire un grand pas, grâce à la fondation, en 1860, des Concerts populaires, créés et dirigés par Pachelbel » (Tiersot 1918, p. 5-8).

l'engagement de Beethoven et de Schumann à l'encontre de la virtuosité ambiante, ne saurait être mis sur le même plan que l'attitude antisémite d'un Vincent d'Indy qui préconise une musique « sérieuse » aux antipodes d'une prétendue « école judaïque » estimée superficielle, regroupant à elle seule des personnalités comme Auber, Hérold, Meyerbeer ou Adam, que le compositeur de *Fervaal* n'apprécie guère. Chez Vincent d'Indy, l'opposition franco-allemande s'estompe donc devant la distinction du Juif et du non-Juif (l'« Aryen »). Ce jugement de valeur de Vincent d'Indy, répréhensible du fait de son antisémitisme, occulte, de surcroît, la qualité intrinsèque de chaque œuvre, inscrivant *a priori* les compositeurs dans une catégorie donnée⁷. L'œuvre d'un auteur peut revêtir de multiples aspects entre la composition de circonstance et l'ouvrage élaboré du point de vue formel. De plus, il est difficile de parler en France, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, d'une musique « sérieuse » uniforme, puisque ce terme s'applique à des compositeurs aussi différents que d'Indy ou Debussy que tout semble séparer à première vue.

Pourtant, la mutation de la musique symphonique, et tout particulièrement la multiplication des cas limites de la musique à programme, se révèle être un critère commun aux productions des disciples de Franck et des représentants de l'« impressionnisme musical ». Afin de comprendre cette apparente contradiction, rappelons l'essor du drame musical à la fin du XIX^e siècle, qui s'est produit en partie aux dépens des genres instrumentaux de la *Neudeutsche Schule*, dont l'importance sur le plan de l'avant-garde s'est vue décliner. Le poème symphonique et la symphonie à programme devenant des

7 Nous avons relativisé, dans l'une de nos publications précédentes, la mise en opposition entre une variation brillante, cultivée par les virtuoses à la mode, et une variation sérieuse de vigueur chez les grands maîtres. En effet, bien que les compositions brillantes d'Henri HERZ fasse souvent l'objet de critiques, les variations de sa *Simple mélodie* op. 174 sont élaborées sur le plan formel, dans la mesure où elles évoluent selon un cycle de tierces majeures (cf. Ehrhardt 2000a).

genres parmi tant d'autres, on comprend désormais qu'un fidèle wagnérien à l'image de Vincent d'Indy ait pu marquer ses distances avec les œuvres symphoniques de Liszt et de Berlioz, jugées hors du contexte de la *Neudeutsche Schule*, en raison de leur qualité intrinsèque, estimée moins satisfaisante que celle des productions analogues de la Nouvelle école française, d'une construction plus « solide » et plus « raisonnée ». D'un autre côté, la liberté formelle d'un Liszt a tout pour séduire un compositeur comme Debussy qui a lui-même apprécié certaines de ses œuvres. Que d'Indy et Debussy aient eu des divergences de vues au sujet du drame musical dans le contexte du wagnérisme n'étonnera guère. En revanche, les œuvres symphoniques de Liszt et de Berlioz n'ont pas eu le même impact sur la scène musicale française et on continue à écrire épisodiquement des poèmes symphoniques et des symphonies à programme, sans s'inscrire pour autant dans la lignée des ambitieuses prémisses compositionnelles de Liszt. Bien au contraire, les compositeurs tendent à s'affranchir des exigences lisztiennes afin d'opter de plus en plus pour des cas limites de la musique à programme. Cette tendance vaut autant pour les disciples de Franck que pour les adeptes de l'« impressionnisme musical ». Si nous avons à proposer une figure triangulaire pour la mutation de la musique symphonique, nous ajouterions aux disciples de Franck et au courant de l'« impressionnisme musical », la *Neudeutsche Schule*. Cette dernière a livré le point de départ de la symphonie à programme et du poème symphonique, à partir duquel l'entourage de Franck et de Debussy s'est peu à peu éloigné. Notons toutefois que si cet éloignement s'applique à deux courants différents, il ne s'opère pas de la même manière chez tous les compositeurs, l'esthétique debussyste différant profondément de celle de Vincent d'Indy.

Au XIX^e siècle, de nombreux émigrés allemands installés à Paris marquent fortement la vie culturelle française et tout particulièrement la scène musicale. Organisés en réseaux, ils constituent le plus souvent des groupes de médiateurs qui servent de vecteur

au transfert culturel. On compte parmi eux de nombreux compositeurs, enseignants, éditeurs dont Stephen Heller, Henri Herz, Ferdinand Hiller, Giacomo Meyerbeer, Jacques Offenbach, Sigismond Thalberg et Maurice Schlesinger, le rôle de ce dernier n'étant nullement négligeable, puisqu'il dirige outre sa maison d'édition, la *Revue et gazette musicale* qui compte parmi ses collaborateurs, Hector Berlioz et Franz Liszt. Si la promotion de la musique germanique repose, dans les années 1830-1840, essentiellement sur des éditions françaises, ces dernières tendent, dans les années 1850-1860, à être remplacées progressivement par des éditions allemandes, qui gagnent du terrain. Nous n'avons cité plus haut que les noms de quelques-uns de ces médiateurs. Répertoire toutes les personnes liées de près ou de loin à la musique allemande et à sa diffusion dans la France du XIX^e siècle éclaterait le cadre du présent travail. Une telle recherche devrait aborder la formation en réseaux dans une perspective interdisciplinaire et s'orienter vers les méthodes de l'anthropologie sociale. Ce n'est pas l'objectif de notre étude, qui se limite ici à redonner le nom de quelques médiateurs, dont il a été question dans les chapitres précédents et que nous nous proposons de classer en plusieurs catégories relevant de critères professionnels : les musiciens, les sociétés de concerts, les musicographes, sans oublier les traducteurs dont l'importance n'est nullement négligeable. On compte parmi les musiciens – cette liste ne saurait être exhaustive – des personnalités qui se sont engagées à diffuser, par exemple, la production du Liszt de Weimar : nous avons mentionné au cours du Chapitre premier, Francis Planté, Louis-Léon Gozlan et Camille Saint-Saëns. À ces noms, il convient d'ajouter ceux des personnalités à l'instar d'Hector Berlioz ou de Vincent d'Indy, lesquels ont traversé les frontières de leur pays, afin de séjourner en Allemagne. Notre travail a signalé, en outre, l'importance de certaines sociétés à l'image des Concerts Lamoureux, de la Société Schumann et des Concerts populaires, qui ont largement contribué à la diffusion de la production germanique en France, tout autant que les chefs d'orchestres allemands comme Felix Mottl ou

Richard Strauss, régulièrement programmés dans les salles parisiennes à l'aube du XX^e siècle. Rappelons que les sociétés de concerts ont permis dès la première moitié du XIX^e siècle une connaissance approfondie du répertoire germanique. Il convient de mentionner à cet égard et à titre d'exemple la Société des quatuors et quintettes de Baillot, la Société Alard et Chevillard ou encore la Société de quatuors Armingaud et Jacquard⁸. Hormis le répertoire des virtuoses, il semblerait que l'œuvre instrumentale des compositeurs allemands se soit révélée au public français surtout par l'intermédiaire de la musique de chambre. Tel est le cas des productions de Schumann, puis celles de Brahms qui ne s'imposent que difficilement dans d'autres domaines, notamment celui de la musique symphonique, dominée par les œuvres monumentales d'un Beethoven. Compte-tenu de cette implantation de la musique allemande et de son image « sérieuse », il sera difficile à la Société nationale de Musique de s'opposer indéfiniment à l'intégration des œuvres de compositeurs étrangers dans leurs programmes de concerts. Par l'action de Vincent d'Indy, cette société finira par ouvrir ses portes aux compositions étrangères. Pour ce qui est des musicographes, notre étude nous a permis de découvrir deux personnalités d'importance, extrêmement méconnues : d'une part Heinrich von Ende, correspondant du *Musikalisches Wochenblatt* en France, qui a consacré une série d'article au renouveau de la vie musicale parisienne dans le contexte de la guerre franco-prussienne ; d'autre part Charles Beauquier, dont les écrits comptent parmi les premières traces d'une réception de Hanslick en France. D'autres musicographes ou critiques sont susceptibles de former un réseau, comme celui organisé autour de *La Revue et Gazette musicale*, de son chef Maurice Schlesinger et d'un certain nombre de collaborateurs comme Berlioz, Liszt ou Elwart. Auteurs dans les années 1830 et 1840 d'importantes contributions sur l'imitation en musique, ces trois derniers ont fami-

8 Au sujet des sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à la guerre franco-prussienne, nous renvoyons à : Fauquet 1986.

liarisé le public français avec des expressions comme « musique descriptive », « poétique » ou « pittoresque » bien avant le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale. Historiquement, les débuts de la musique à programme se situent en France, où des personnalités à l'instar de Jean-François Lesueur, Hector Berlioz et Franz Liszt développent de nouveaux genres instrumentaux et de nouvelles réflexions esthétiques à ce sujet. À Weimar, Liszt forge le poème symphonique qui devient un genre de la *Neudeutsche Schule*, avant d'être introduit en France par l'intermédiaire de Saint-Saëns. En réalité, la *Neudeutsche Schule*, qui se réfère à l'universalisme de la *Weimarer Klassik*, est bien plus « franco-allemande » ou « européenne » qu'allemande à proprement parler : elle représente – à l'image de Liszt – la « culture musicale nationale en tant que telle ». Signalons enfin les traducteurs qui jouent un rôle non négligeable dans la médiation culturelle : Charles Bannelier a publié la traduction française de l'ouvrage *Vom musikalischen Schönen* de Hanslick ; quant à Marguerite Chevillard, elle a traduit la monographie de Felix Weingartner sur la symphonie après Beethoven, catalyseur d'un véritable débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France.

Les émigrés allemands jouent donc un rôle décisif dans la vie musicale française, à tel point qu'ils constituent l'un des ferments de l'identité culturelle sous la monarchie de Juillet. Dans le domaine de la musique symphonique et des œuvres à programme, Liszt occupe une position centrale sur le plan franco-allemand : non seulement il intègre Berlioz dans son cénacle à Weimar, mais il ouvre également à Saint-Saëns la voie du poème symphonique. Cette communication en profondeur entre les aires culturelles, déjà de mise sous la monarchie de Juillet, n'est certainement pas étrangère au fait que l'on continue d'admirer la musique germanique en France après la guerre franco-prussienne.

Chronologie

- 1870 Louis-Léon Gozlan publie son *Essai de critique musicale. F. Liszt et ses poèmes symphoniques* – Correspondance Liszt-Gozlan (I-V.1870) – Exécution des *Préludes* de Liszt à Paris (II.1870) – Concert commémoratif à l'occasion du premier anniversaire de la disparition de Berlioz – Kéramzer s'engage pour les productions symphoniques de la *Neudeutsche Schule* (VI.1870)
- 1870-1871 Guerre franco-prussienne (19.VII.1870-28.I.1871) – Fondation de la Société nationale de Musique (25.II.1871) – Commune de Paris (III-V.1871) – d'Indy projette une symphonie à programme sur *La Divine Comédie*
- 1872 Échec de *La Princesse jaune* de Saint-Saëns à l'Opéra Comique – Saint-Saëns introduit le poème symphonique en France – Saint-Saëns et Fauré jouent *Le Rouet d'Omphale* à deux pianos dans le cadre de la Société nationale de Musique (13.I) – Diffusion du poème symphonique au sein de cette société
- Dans le cadre de ses Concerts populaires « pour la souscription nationale », Padeloup prononce un discours anti-allemand entre deux heures de musique allemande
- 1873 D'Indy rencontre Liszt à Weimar (VI.1873)

- 1874 Bannelier préconise un chemin intermédiaire entre le « style symphonique pur » et le « genre descriptif », qui gagnera du terrain dans les années 1880 et ouvrira, plus tard, la voie à l'esthétique debussyste
- 1875 Parution, chez Brandus, de la partition d'orchestre de la symphonie dramatique *Roméo et Juliette* de Berlioz
- 1875-1876 Création de la symphonie *Jean Hunyade. Libérateur de la Hongrie* de d'Indy à la Société nationale de Musique
- 1876 Liszt envoie à Saint-Saëns sa transcription pour piano de la *Danse macabre* (2.X.1876) – Naissance d'une correspondance entre Liszt et Saint-Saëns qui se poursuivra jusqu'en 1885
- Duparc donne le nom de « Symphonie-ballade » à son poème symphonique *Lénore*, ce qui incitera très certainement d'Indy à remplacer l'intitulé « poème symphonique » par le nom d'autres genres, variables en fonction du sujet
- 1877 Padeloup et Colonne dirigent respectivement au Cirque d'Hiver et au Châtelet *La Damnation de Faust* de Berlioz (18.II) – Renaissance de la musique symphonique de Berlioz (1877-1878) qui sera suivie d'une vague d'œuvres de grande envergure comme l'ode symphonique ou la symphonie dramatique
- Parution à Paris de la traduction française, par Bannelier, *Du beau dans la musique* de Hanslick – Beauquier publie son étude d'esthétique *La musique et le drame* qui compte parmi les premières traces d'une réception de Hanslick en France

- 1878 Ouverture par la Ville de Paris d'un Concours de symphonie chorale, dont les premières œuvres récompensées (*Le Paradis perdu* de Théodore Dubois et l'ode-symphonie *Le Tasse* de Benjamin Godard) sont jouées dans la salle de concerts en construction au Trocadéro, pendant l'Exposition universelle – Séjour de Liszt à Paris où il représente le gouvernement hongrois à l'Exposition universelle – Après 1878, Saint-Saëns et d'Indy ne limitent plus leurs œuvres orchestrales à la musique à programme, ils s'ouvrent à un éventail plus large de genres dont la symphonie et l'opéra
- 1881 Charles Lamoureux fonde les Nouveaux Concerts, qui deviendront par la suite les Concerts Lamoureux : il contribue au renouveau de l'art symphonique français, tout en défendant Wagner avec enthousiasme.
- 1883 Mort de Wagner – Affirmation de son mythe
- 1884 Saint-Saëns se prononce contre Wagner et la pénétration de ses réformes artistiques en France
- 1885 Saint-Saëns donne une définition du poème symphonique dans *Harmonie et mélodie*
- 1886 Séjour triomphal de Liszt à Paris (20.III-3.IV) avant de s'éteindre à Bayreuth (31.VII) – La nécrologie de Boutarel se réfère à l'appartenance de Liszt à la Hongrie
- Intégration de jeunes compositeurs étrangers dans les programmes de la Société nationale de Musique (assemblée générale du 21.XI) – Vincent d'Indy devient président de cette société, où les disciples de Franck seront désormais plus influents



- 1887 Reconnaissance de la « Nouvelle École française » par un critique allemand de la revue *Musikalisches Wochenblatt*
- 1890 Démission de Bismarck, la France entre dans une période de relative stabilité – À partir des années 1890 : accroissement des cas limites de la musique à programme qui ne sont plus seulement destinés à l'orchestre, mais aussi au piano
- 1894 Mottl dirige aux Concerts Colonne des fragments de *Roméo et Juliette* (18.III)
- 1897-1901 Nombreux séjours de *Kapellmeister* allemands à Paris
- 1898 Première audition de *Soir de fête* de Chausson par Édouard Colonne (13.III)
- 1900 Marguerite Chevillard traduit *La Symphonie après Beethoven* de Weingartner – Débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France
- 1903 Centenaire de la naissance de Berlioz à une époque où le wagnérisme est en fin de règne
- 1905 L'incident de Tanger engendre une série de crises diplomatiques
- 1906 Gaston Carraud décèle l'influence debussyste dans *Jour d'été à la montagne* de Vincent d'Indy
- 1907 Calvocoressi rédige son *Esquisse d'une esthétique de la musique à programme*, que d'Indy estime tout particulièrement
- 1905-1908 Nombreux séjours de *Kapellmeister* allemands à Paris

- 1909 Rupture au sein de la Société nationale de Musique, entre les « Scholistes » et les « Indépendants » qui fondent la Société Musicale Indépendante comme une alternative à la Société nationale – Dans *Portraits et souvenirs*, Saint-Saëns détourne Liszt de la sphère de la musique à programme, afin de mettre l'accent sur ses innovations, dont certaines rejoignent des traits marquants attribués à Debussy – À la même époque, Chantavoine qualifie certaines pages de Liszt d'« impressionnistes »
- 1911 Année du centenaire de la naissance de Liszt – Saint-Saëns nommé membre d'honneur de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein*
- 1911-1914 Les *Kapellmeister* disparaissent presque totalement des concerts symphoniques
- 1914 Déclenchement de la Première Guerre mondiale – Saint-Saëns rayé de la liste des membres de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* suite à la publication d'un article patriotique dans l'*Écho de Paris*

Annexe I

Catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales (1865-1915)

Légende

<i>p</i>	piano, partition piano-chant	<i>c</i>	<i>Orchestral music catalogue</i> [fonds de la Library of Congress, Washington]
<i>p4</i>	piano à 4 mains	<i>f</i>	Catalogue dans : Fauquet 1999, p. 847-929
<i>2p</i>	deux pianos	<i>g</i>	<i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>
<i>2p4</i>	deux pianos à quatre mains	<i>h</i>	<i>Dictionnaire de la musique. Les hommes et les œuvres</i> , éd. par Marc Honegger. Paris, Bordas, ² 1986
○	édition complète	<i>j</i>	Catalogue dans : Jost 1996
⊙	édition partielle (par exemple : seulement un ou plusieurs mouvements, une ou plusieurs pièces)	<i>k</i>	Buschkötter/Schaefer
	partition d'orchestre	<i>m</i>	MGG
	parties séparées	<i>n</i>	Nouvelle MGG
<i>a</i>	Altmann, <i>Orchester-Literatur-Katalog</i> , vol. 1	<i>s</i>	Seipt 1981
<i>b</i>	Fonds de la Bibliothèque nationale de France (Département de Musique)		

Remarque : sauf indication contraire placée entre crochets [], le siège social des maisons d'éditions indiquées dans la rubrique *Édition* se situe toujours à Paris.

Albeniz, Isaac

Opus	Titre	Édition	Année
-	Catalonia. Suite populaire pour orchestre en trois parties	Durand	1900 b ⊙ 1908 b ○

Alder, Ernest

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Almées. Mélopée orientale	Enoch	1891 a
-	Bruyère des Alpes. Suite de valse pour orchestre	Costallat	1896 b
-	Séduction. Mazurka pour orchestre	Idem	1896 b
-	La Transvaalienne pour orchestre	Idem	1900 b
-	Gavotte régence pour orchestre	Lemoine	1904 b
-	L'Assaut. Marche pour orchestre	Costallat	1906 b

Ambrosio, Alfred d'

Opus	Titre	Édition	Année
3	4 Pièces d'orchestre	Decourcelle [Nice]	1897 bc 1904 a
10	Romance pour violon avec accompagnement d'orchestre	Idem	1899 b
11	Mazurka pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1899 bc
29	Concerto en <i>si</i> mineur pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1904 bc
32	Légende pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1911 b
33	Feuilles éparses pour orchestre	Idem	1906 abc
51	2 ^e Concerto en <i>sol</i> mineur pour violon	Idem	1913 b
-	En badinant. Scherzino pour instruments à cordes	Idem	1896 bc
-	Rêve. [Aubade] pour instruments à cordes	Idem	1898 c
-	Hersilia. Suite d'orchestre	Idem	1905 abc
-	Air de danse	Idem	1911 b
-	A little song (2 ^e Canzonetta)	Idem	1911 b

Aubert, Louis François Marie

Opus	Titre	Édition	Année
6	Suite brève	Durand	1913 ab
8	Fantaisie pour piano et orchestre	Idem	1908 bc
-	Le Parc d'Automne. Avril pour chœur et orchestre	Idem	1907 m


Bachelet, Alfred

Opus	Titre	Édition	Année
-	Dans la montagne. Ballade pour cor ou violoncelle avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Evette et Schaeffer	1907 b

Berlioz, Hector

Opus	Titre	Édition	Année
17	Roméo et Juliette. Symphonie dramatique	Brandus	1875 b
-	Final de la Symphonie funèbre et triomphale	Joubert	1910 b

Bernard, Émile

Opus	Titre	Édition	Année
23	1 ^{re} Suite pour orchestre	Noël	1877 b
27	Romance pour violon et orchestre	Mackar	1888 b
33	Romance pour flûte et orchestre ou piano	Idem	1885 b
38	2 ^e Suite pour orchestre	Durdilly	1892 b
40	Concertstück pour piano et orchestre	Idem	1892 b 
51	Nocturne pour orchestre	Janin [Lyon]	1902 b

Bernn, Alexandre

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Massacre de Wassy (1562). Drame symphonique en trois parties pour grand orchestre	Bernn [Wassy]	1903, 1906 b
-	La Danse du Faune et du Satyre. Scène pittoresque d'après une gravure de l'école flamande pour grand orchestre	Demets	1909 ab

Berthet, H.

Opus	Titre	Édition	Année
7	La Côte d'or. Marche pour orchestre	Gaubert	1891 b

Bizet, Georges

Opus	Titre	Édition	Année
-	Patrie. Ouverture	Choudens	1874 bghn
-	Roma. 3 ^e Suite de concert	Idem	1880 ghn
-	Ode symphonique <i>Vasco de Gama</i>	Idem	1880 h
-	Marche funèbre pour orchestre	Idem	1880 b
-	Scènes bohémiennes	Idem	1882 n
-	Petite Suite d'orchestre	Idem	1882 gn

Boëllmann, Léon

Opus	Titre	Édition	Année
7	Fantaisie sur des airs hongrois pour violon et orchestre	Hamellet	1909 b
23	Variations symphoniques pour violoncelle solo et orchestre ou piano	Durand	1893 b _{cg}
24	Symphonie en <i>fa</i> majeur	Idem	1894 b <i>PA</i>
35	Fantaisie dialoguée pour orgue et orchestre	Idem	1900 b
-	Scènes du Moyen-Âge	Rouart	1911 ag

Boijen, O. Bouwens van der

Opus	Titre	Édition	Année
-	Myrtale. Suite d'orchestre	Boijen	1907 c

Boisdeffre, René de

Opus	Titre	Édition	Année
41	Dans la forêt. Ode-symphonie pour solo et chœurs. Poème de Edouard Guinand	Hamellet	1888 b
52	Au bord d'un ruisseau. Sérénade champêtre pour orchestre	Idem	1898 bc
55	Rêverie pour viole d'amour ou violon ou alto ou violoncelle avec accompagnement d'instruments à cordes et de harpe ou de piano	Idem	1899 c
92	Suite lorraine	Idem	1909 ab

Bonis, Mélanie

Opus	Titre	Édition	Année
-	Danse sacrée pour orchestre	Leduc	1898 c
-	Suite en forme de valse	Idem	1898 ac

Bordes, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
6	Suite basque pour flûte et orchestre	Bornemann	1887 h
-	3 Danses béarnaises pour orchestre	Lissarrague	1888 b
-	Rapsodie basque pour piano et orchestre	Salabert	1890 h
-	Euskal Herria. Musique de fête pour accompagner une partie de paume au pays basque	Idem	1891 h
-	Divertissement pour trompette et orchestre	Idem	1902 h

Bordier, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
34	Adieu suprême ! Poème symphonique	Bruneau	1890, 1899 b
40	Suite fantaisiste pour violon et orchestre	Richault	1892 c
-	Hora rumanesca. Air valaque	Durand, Schoenewerk	1881 bc
-	Souvenir de Budapest. Danses hongroises	Richault	1884 c
-	Scherzo oriental pour piano et orchestre	Hartmann	1889 bc


Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert

Opus	Titre	Édition	Année
3	Menuet pour orchestre	Mackar	1879 c
-	Le Carnaval d'Athènes. Danses grecques	Lemoine Choudens	1881 h 1900 ac
-	Rapsodie cambodgienne. Poème symphonique	Heugel	1890 abch
-	L'Enterrement d'Ophélie. Pièce pour orchestre	Maquet	1889 b
-	Chant laotien	Selva	1913 h

Braga, Francisco

Opus	Titre	Édition	Année
-	Gavotte pour instruments à cordes	Leduc	1895 c

Brink, Jules ten → Ten Brink, Jules**Broustet, Edouard**

Opus	Titre	Édition	Année
38	Symphonie concertante en <i>ré</i> mineur pour piano et orchestre	Choudens Lefman	1872 b 1875 b
112	Légende languedocienne	Heugel	1886 b p 1899 a 
-	Suzel. Souvenirs de l'Ami Fritz. Suite de valse (pour orchestre)	Fromont	1889 b
-	Yolande. Souvenirs de Barsous. Suite de valse (pour orchestre)	Idem	1889 b
-	Liberté ! Poème symphonique, paroles de Louis Bagnères	Joly	1889 b
-	Gavotte en <i>la</i> majeur (pour orchestre)	Leduc	1893 b
-	Ivonne. Polka-mazurka pour orchestre	Legouin	1893 b
-	L'Ouragan. Suite de valse pour orchestre	Fromont	1893 b
-	Paniers fleuris. Suite de valse pour orchestre	Deplaix	1893 b

-	Shidzouka. Polka japonaise pour orchestre	Idem	1893 b
-	Kitra. Mazurka russe (pour orchestre)	Dupont	1894 b
-	Saltarelle pour piano (et orchestre) en <i>sol</i> mineur	Idem	1896 b
-	Passe-pied pour petit orchestre	Baudoux	1899 b
-	Marche de fête	Ondet	1899 b
-	Irla. Polka (pour orchestre)	Gaudet	1900 b

Broutin, Clément

Opus	Titre	Édition	Année
9	1 ^{re} Suite pour orchestre	Lemoine	1885 b ☉ 1887 b ☉
13	Ouverture triomphale pour orchestre	Idem	1885 b ☉

Bruneau, Alfred

Opus	Titre	Édition	Année
-	Romance en <i>fa</i> pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Hamelle	1901 bg
-	La Belle au bois dormant. Poème symphonique	Choudens	1902 abcm

Brunel, E.

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Guêpes. Valse (pour orchestre)	De Thiebaut	1874 b
-	En Orient. Impressions de voyage	Costallat	1909 abc

Busser, Henri

Opus	Titre	Édition	Année
4	A la villa Médicis. Suite symphonique en 3 parties	Lemoine	1901 abghm
7	Minerve. Ouverture de concert pour grand orchestre	Idem	1905 b
18	Hercule au Jardin des Hespérides. Poème symphonique pour grand orchestre	Idem	1901 abcghm
26	Suite brève pour petit orchestre [Suite funambulesque]	Idem	1908 c 1909 b p4 1910 b ☉
-	Petite Suite	Durand	1898 abch
-	Suite funambulesque pour petit orchestre	Lemoine	1900 m
-	Marche de fête pour grand orchestre	Durand	1910 gm
-	La Ronde des saisons. Suite pour petit orchestre	Lemoine	1906 m
-	Variations sur un thème populaire pour grand orchestre	Poulalion	1906 a
-	Pièce de concert pour harpe à pédales et petit orchestre	Leduc, Bertrand	1907 b

Camondo, Isaac de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Vers la montagne (Tyrol). Tableau symphonique pour orchestre d'instruments à cordes	Astruc	1905 c

Carraud, Gaston

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Nuits. Symphonie avec soli et chœurs d'après Alfred de Musset, musique de G. Carraud	Dupont	1897 b
-	La Chevauchée de la chimère	Rouart, Lerolle	1909 b ☐

Carraud, L.

Opus	Titre	Édition	Année
-	Hélène. Valse pour orchestre	?	1865 b
-	Le Frère des forestiers. Quadrille sans double croche	Jaquot	1865 b
-	Plaisir et charité pour orchestre	Rémy	1865 b
-	Coup double. Quadrille très facile	Jaquot	1866 b
-	Le Temple de l'industrie. Quadrille pour orchestre	Idem	1867 b
-	Polka des Pierrots pour orchestre	Idem	1868 b
-	Le Canal de Suez. Quadrille pour orchestre	Idem	1869 b
-	Le Vieux Troupier. Quadrille sans double croche pour orchestre	Idem	1869 b
-	Saute en Barque. Polka pour orchestre	Pillon	1869 b
-	Mazarin. Quadrille pour orchestre	A l'union musicale	1873 b

Carman, Marius

Opus	Titre	Édition	Année
-	Carnaval. Suite	Grus	1907 a

Casadesus, Francis

Opus	Titre	Édition	Année
9	[1 ^{er}] Morceau de concert en <i>si</i> bémol pour alto avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Wast (du)	1896 b
-	Quasimodo. Poème symphonique d'après Victor Hugo	Lemoine	1905 gm
-	Symphonie scandinave en 3 mouvements	Salabert	1909 m
-	Le Moissonneur. Suite	Gallet	1912 a

Castéra, René de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Jour de fête au Pays Basque. Pièce symphonique	Édition Mutuelle	1908 b 2p4

Castillon de Saint-Victor, Marie-Alexis vicomte de

Opus	Titre	Édition	Année
12	Concerto en <i>ré</i> majeur pour piano [Nouvelle Édition par d'Indy]	Fromont	1900 b

Chabrier, Emmanuel

Opus	Titre	Édition	Année
-	España. Rapsodie pour orchestre	Enoch, Costallat	1883 aghm
-	Joyeuse Marche [autre titre : <i>Marche française</i>]	Idem	1890 ghm
-	Suite pastorale	Enoch	1896 ab
-	Larghetto pour cor et orchestre	Costallat	1912 gh

Chaix, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
2	Scherzo	Hug	1914 a

Chaminade, Cécile

Opus	Titre	Édition	Année
40	Concertstück pour piano et orchestre	Enoch	1888 b p 1894 c [U]
127	Poème provençal	Idem	1908 b
-	Suite d'orchestre	Grus	1881 b
-	Deux Pièces pour orchestre	Enoch	1895 b 1911 b p4
-	Concertino pour flûte avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1907 b
-	Pardon breton pour orchestre	Idem	1907 b

Chanoine-Davranche, R.

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Titans. Poème symphonique	Enoch	1909 b

Charpentier, Gustave

Opus	Titre	Édition	Année
-	Impressions d'Italie. Suite pour orchestre	Tellier Heugel	1892 abghk 1899 c

Chausson, Ernest

Opus	Titre	Édition	Année
5	Viviane. Poème symphonique pour orchestre	Le Bailly, Bornemann	1893 bg
20	Symphonie en <i>si</i> bémol	Rouart	1908 ag

Chauvet, René

Opus	Titre	Édition	Année
-	Danse basque variée	Heugel	1910 b
-	Marche bohémienne	Idem	1910 b
-	Frivolezza pour orchestre	Lemoine	1911 b
-	Bohémos. Czardas brillante	Decourcelle [Nice]	1913 b
-	Highlander's Parade	Heugel	1913 b
-	Scènes pyrénéennes. Suite pour orchestre	Gallet	1913 b

Chevillard, Camille

Opus	Titre	Édition	Année
6	Ballade symphonique	Durand	1913 ag
7	Le Chêne et le Roseau. Poème symphonique	Enoch	1901 abg

Coindreau, Pierre

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Revue nocturne. Ballade symphonique	Rouart, Lerolle	1912 b p4

Colomer, B. M.

Opus	Titre	Édition	Année
22	[1 ^{er}] Concerto symphonique pour piano avec accompagnement d'orchestre	Durand	1879 b
-	Premier Divertissement pour harpe ou piano et orchestre	Dupont	1892 b
-	Morenitza. Caprice espagnol pour orchestre	Joubert	1899 b
-	Villageoise pour piano et petit orchestre	Hachette	1901 b

Cools, Eugène

Opus	Titre	Édition	Année
59	Symphonie en <i>ut</i> mineur	Eschig	1909 chm
69	Hop-Frog ! Poème symphonique d'après un conte d'Edgar Poe	Schott	1907 b
74	Poème pour alto et orchestre	Eschig	1909 b
-	Souvenir du Gavid. Valse pour orchestre	Hachette	1907 b

Coster, C. H.

Opus	Titre	Édition	Année
14	Suite pour orchestre	Hamelte	1881 c

Cras, Jean

Opus	Titre	Édition	Année
-	Élégies pour chant et orchestre sur des poèmes d'Albert Samain	Durand	1912 b

Dallier, Henri






Opus	Titre	Édition	Année
50	1 ^{re} Symphonie en <i>fa</i>	Fromont	1908 bcg

Dancla, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Ouverture dramatique à grand orchestre	Chatot	1869 c
-	Symphonies brillantes pour deux violons avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Colombier	1880 b

Debussy, Claude

Opus	Titre	Édition	Année
-	Prélude à l'après-midi d'un faune	Fromont	1895 bgh
		Jobert	1914 ah
-	Nocturnes. Triptyque symphonique pour orchestre et chœurs	Fromont	1900 bgh, 1909 b
-	Printemps. Suite	Supplément de la <i>Revue musicale</i> IV, p. 25-32. Durand	1904 ab <i>p4</i> 1913 ab
-	Danses pour harpe chromatique avec accompagnement	Durand	1904 bck ;

	d'orchestre d'instruments à cordes		1910 b
-	La Mer. 3 Esquisses symphoniques	Idem	1905 abcgk
-	Petite Suite pour orchestre [orchestration d'Henri Busser]	Idem	1907 c
-	Images pour orchestre [orchestration de <i>Gigues</i> terminée par A. Caplet]	Idem	1910 abcg [sans <i>Gigues</i>] 1913 et 1915 b [respectivement  et  de <i>Gigues</i>]
-	Children's Corner. Suite pour orchestre	Idem	1911 c
-	La Chambre magique	Idem	1911 a
-	1 ^{re} Rapsodie pour clarinette en <i>si</i> bémol avec accompagnement d'orchestre (ou de piano)	Idem	1910 b  1911 bk 
-	La plus que lente. Valse pour orchestre	Idem	1912 b
-	Marche écossaise sur un thème populaire	Jobert	1894 b 

Delaborde, Elie Miriam

Opus	Titre	Édition	Année
3	Morceau romantique pour piano et orchestre d'instruments à cordes (double quatuor au minimum)	Durdilly	1892 b

Delvedez, Ed. Marie Ernst

Opus	Titre	Édition	Année
26 bis	Suite de pièces caractéristiques. Rêveries diannaises pour orchestre	Richault	1871 b

Diémer, Louis

Opus	Titre	Édition	Année
33	Concertstück pour violon et orchestre	Hamelte	1892 c

Dolmetsch, Victor

Opus	Titre	Édition	Année
109	1 ^{er} Suite d'orchestre	Durand	1900 b p4

Dubois, Théodore

Opus	Titre	Édition	Année
-	Concerto-capriccioso pour piano et orchestre	Heugel	1876 gh

-	3 Petites Pièces pour orchestre formant suite de concert	Leduc	1883 bc
-	Ouverture de Frithjof [2 ^e ouverture]	Heugel	1894 abc
-	Ouverture symphonique [3 ^e ouverture]	Idem	1894 abc
-	Suite villageoise	Idem	1894 abc
-	2 Petites Pièces pour orchestre à cordes	Idem	1897 bc
-	2 ^e Concerto pour piano et orchestre	Idem	1897 cg
-	Suite miniature pour petit orchestre	Idem	1897 abc
-	Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre	Idem	1898 abc
-	Symphonie française [1 ^{re} symphonie]	Idem	1898 a ; 1908 bcg
-	Le Baptême de Clovis. Ode de Léon XIII à la France	Idem	1899 b ; 1901 b ☐
-	Andante cantabile pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Idem	1899 bc
-	Notre Dame de la Mer ☉	Idem	1899 a ; 1901 b
-	2 Pièces pour violoncelle solo avec accompagnement de petit orchestre	Idem	1901 ch
-	Fantaisie pour harpe et orchestre	Idem	1903 bc
-	Petits Rêves d'enfants pour quatuor ou orchestre à cordes	Idem	1903 bc
-	Nocturne pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Idem	1906 bc
-	Adonis. Poème symphonique en 3 parties	Idem	1907 bcg
-	Cavatine pour cor avec accompagnement de petit orchestre	Idem	1911 bc
-	Esquisses orchestrales	Idem	1911 ab
-	Fantaisie-Stück pour violoncelle et orchestre	Idem	1912 b
-	2 ^e Symphonie	Idem	1913 bg
-	Fantasetta pour flûte, violon, trompette, cor, violoncelle, harpe, timbales et orchestre à cordes	Idem	1914 b

Duhot, C.

Opus	Titre	Édition	Année
-	Ouverture artistique pour grand orchestre	Meuriot	1901 ab

Dukas, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
50	La Péri. Suite	Durand	1912 k
-	Polyeucte. Ouverture pour la tragédie de Corneille	Idem	1910 bcm
-	Symphonie en trois parties	Rouart, Lerolle	1908 abchm
-	L'Apprenti sorcier. Scherzo d'après une ballade de Goethe	Durand	1897 ackm 2p4 1905, 1907, 1908 b ☐

Duparc, Henri

Opus	Titre	Édition	Année
-	Lénore. Symphonie-ballade d'après le poème de Bürger [Sous-titre chez Rouart : <i>Poème symphonique pour orchestre d'après la ballade de Bürger</i>]	Schoenewerk Rouart	1876 b 1897 abm
-	Aux étoiles. Petit Nocturne	Rouart, Lerolle	1911 am

Dupont, Gabriel Edouard Xavier

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Heures dolentes [à l'origine, cycle de piano]	Heugel	1907 abm
-	Le Chant de la destinée. Poème symphonique	Idem	1908 abm

Duprato, Laurent

Opus	Titre	Édition	Année
-	Symphonie en <i>si</i> bémol majeur	Durdilly	1886 a

Duvernoy, Alphonse

Opus	Titre	Édition	Année
20	Concertstück pour piano et orchestre	Girod	1877 bg
28	Scène de bal pour piano et orchestre ou un second piano remplaçant l'orchestre	Lemoine	1885 bg
45	Concertino pour flûte et orchestre ou piano	Durand	1899 bg
-	Hernani. Ouverture dramatique pour orchestre	Hartmann	1890 bg
-	Pièces orchestrales	Heugel	1893 a
-	La Tempête. Poème symphonique en trois parties pour soli, chœurs et orchestre (Paroles de A. Silvestre et Berton d'après Shakespeare)	Girod Dupont	1880 b 1897 a
-	Fantaisie symphonique pour piano et orchestre	Heugel	1906 bg
-	Bacchus. 3 Suites	Idem	1906 a


Enesco, Georges

Opus	Titre	Édition	Année
1	Poème roumain. Suite symphonique	Enoch	1899 a
9	Suite en <i>ut</i>	Idem	1906 ah
13	Symphonie en <i>mi</i> bémol	Idem	1908 ahk
-	Rhapsodies roumaines n° 1 et 2	Idem	1909 k
-	2 ^e Suite	Salabert	1915 h

Erlanger, Camille

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Chasse fantastique, poème symphonique d'après <i>La Légende de Saint Julien l'Hospitalier</i> [Flaubert]	Dupont	1893 hm
-	Sérénade carnavalesque	Idem	1895 bhm

Fanelli, Ernest

Opus	Titre	Édition	Année
-	Tableaux symphoniques d'après le <i>Roman de la momie</i> de Théophile Gauthier (1 ^{re} partie : Thèbes)	Eschig	1913 b 

Fauré, Gabriel Urbain

Opus	Titre	Édition	Année
16	Berceuse pour violon solo ou violoncelle solo avec accompagnement d'orchestre [2 ^e version]	Hamelte	1898 gj
19	Ballade pour piano et orchestre [2 ^e version]	Idem	1902 bj
24	Elégie pour violoncelle et orchestre [2 ^e version]	Idem	1901 cgj
50	Pavane pour orchestre avec chœur <i>ad libitum</i>	Idem	1889 j <i>p</i> ; 1901 b
82	Pelléas et Mélisande. Suite d'orchestre	Idem	1901 j

Février, Henry

Opus	Titre	Édition	Année
-	Petite Suite d'Antan	Enoch	1905 a
-	Agnès, dame galante. Suite pour petit orchestre dans le style ancien	Heugel	1912 ab

Fontmagne, Durand de

Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{re} Suite	Joubert	1905 a


Fouque, Octave

Opus	Titre	Édition	Année
-	Variations symphoniques sur un air béarnais composées pour orchestre	Heugel	1882 b

Fournier, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
20	Toccata. Étude symphonique	Durand	1900 abc

Franck, César

Opus	Titre	Édition	Année
-	« Morceau symphonique » de : Rédemption. Poème symphonie de Edouard Blau	Hartmann Heugel	1873 bs p 1895 s
-	Les Éolides. Poème symphonique d'après Lecomte de Lisle	Enoch	1876 bfh p4 1893 acfg 
-	Le Chasseur maudit. Poème symphonique d'après une ballade de Bürger	Grus	1884 bcfgh
-	Les Djinn. Poème symphonique pour piano et orchestre [d'après le poème de Victor Hugo]	Enoch, Litolff Enoch, Costallat	1886 f 1893 bcghk
-	Variations symphoniques pour piano et orchestre	Enoch	1893 cgg 1906 c
-	Symphonie en ré	Hamellet	1890 acfhk 1896 g
-	Nocturne	Enoch	1900 c
-	Psyché. Poème symphonique pour orchestre et chœurs [Textes : Sicard, de Fourcaud]	Le Bailly, Bornemann Bruneau	1898 f 1900 abch 1903 gh

Gabriel-Marie

Opus	Titre	Édition	Année
50	Impromptu symphonique	Provost	1880 b
60	Doux Avril. Valse	Margueritat	1888 b
61	Sylvana. Mazurka	Idem	1888 b
65	Peccadille. Polka	Idem	1890 b
67	Prairial. Mazurka	Idem	1890 b
68	Frétilon. Polka	Idem	1890 b
69	Bernerette. Polka	Idem	1890 b
74	En Vacances ! Polka-marche	Idem	1892 b
77	Andante religioso	Idem	1892 b
80	Aubade	Idem	1892 b
81	Ronde villageoise	Idem	1897 b
82	Zig et Zan. Polka fantaisiste sur un thème improvisé	Idem	1894 b
84	Mésange. Mazurka	Idem	1895 b
86	La Marovienne	Idem	1898 b
89	Beau Muguet. Polka	Idem	1897 b
99	Gais Propos. Polka	Idem	1888 b
-	Chant de gloire. Marche	Idem	1887 b

- Gavotte de l'Infante	Idem	1887 b
- Pavane favorite	Idem	1887 b
- Royal Plaisir. Menuet	Idem	1887 b
- Chant de gondoliers. Barcarolle	Idem	1888 b
- Fantaisie sur le <i>Chalet</i> , opéra-comique d'Adolphe Adam	Idem	1888 b
- La Fille de l'Alcade. Ouverture	Idem	1888 b
- L'Hiver à Paris. Quadrille	Idem	1888 b
- Pasquinade pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Idem Richault	1889 b 1894 b
- Tzigane. Mazurka pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Idem	1889 b
- Sous la Saulaie ! Schottisch	Margueritat	1890 b
- Thylda. Mazurka	Idem	1890 b
- La Tourangelle. Ouverture	Idem	1890 b
- Songe d'enfant. Transcription pour orchestre par l'auteur	Richault	1891 b
- En Plaine ! Paysage	Margueritat	1892 b
- Fleur de Genest. Valse	Idem	1892 b
- Nuit à vendre. Rêverie	Idem	1892 b
- Vieille Histoire	Richault	1892 b
- Bon Voyage. Galop	Margueritat	1893 b
- Deux Pièces pour le violon avec orchestre	Richault	1893 b
- Sur les Bords de la Tweed. Schottisch	Margueritat	1893 b
- La Tcherkesse. Mazurka	Idem	1893 b
- Au temps jadis. Pastiche	Idem	1894 b
- Rêverie pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Richault	1894 b
- Chanson de route. Allegro militaire	Margueritat	1896 b
- Pièces pittoresques pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Richault	1896 b ⊙
- Refrain naïf	Grus	1896 b
- Berceuse pour violon avec accompagnement d'orchestre	Enoch	1897 b
- En rêve ! Esquisse symphonique	Richault	1897 b
- Les Highlands. Schottisch	Enoch	1897 b
- Pastel effacé	Grus	1897 b
- Sur les grandes Routes	Idem	1897 b
- Buenas Noches, señora. Fin de sérénade	Dupont	1898 b
- Cantilène	Idem	1898 b
- Marche flamande. Chanson de route	Enoch	1898 b
- Au Vélodrome. Galop cycliste	Margueritat	1899 b
- Rose et Colin. Bergerie	Idem	1899 b
- Marchons gaiement. Marche	Bosc	1901 b
- Cassandre. Bouffonnerie	Costallat	1902 b

-	Près du Gourbi. Fantaisie arabe pour orchestre	Idem	1902 b
-	Sur la route. Marche Bohême	Idem	1902 b
-	The Cooks. Comic Dance	Enoch	1903 b
-	En Voyage ! Suite d'orchestre	Costallat	1903 b
-	Les Marche-à-pied. Chant de route	Enoch	1903 b
-	Caressante. Valse	Idem	1906 b
-	Menuet de cour	Costallat	1906 b
-	Suite carnavalesque	Hachette	1906 b
-	Suite gaie	Enoch	1912 b

Ganne, Louis

Opus	Titre	Édition	Année
-	Apothéose. Valse	Margueritat	1888 b
-	Marche française. Marche-Polka	Idem	1888 b
-	Sans-Souci. Polka	Idem	1888 b
-	La Czarine. Mazurka russe	Enoch, Costallat	1893 b
-	Epithalame. Valse lente	Enoch	1896 b
-	Extase. Rêverie	Idem	1897, 1900 b
-	Madrigal	Idem	1897, 1898 b
	Marche grecque	Idem	1897 b
-	Mazurka d'amour. Mazurka lente	Idem	1897 b
-	Les Merveilleuses	Idem	1897 b
-	Rigaudon	Idem	1897 b
-	Deux Danses	Idem	1898 bc
-	Menuet païen	Idem	1898 b
-	Marche d'Auvergne sur des bourrées et des montagnardes. Polka-marche	Idem	1898 b
-	Menuet païen	Idem	1898 bc
-	Marche des amoureux	Idem	1899 b
-	Marche des petits Marmousets. Marche enfantine	Costallat	1899 b
-	Marche roumaine	Idem	1899 b
-	Sérénade-pizzicata	Idem	1899 b
-	Mazurka des pierrettes	Grus	1900 b
-	Mazurka naturaliste	Enoch	1900 b
-	Suzon-Valse par F. Perpignan sur des motifs des <i>Saltimbanques</i> de Louis Ganne	Hachette	1900 b
-	Valse des baisers. Valse lente	Enoch	1900 b
-	Aubade fleurie	Hachette	1901 b
-	Eternelle Ivresse. Valse des fiançailles	Costallat	1901 b
-	La Gauloise. Mazurka	Hachette	1901 b
-	La Gipsy. Mazurka écossaise	Costallat	1901 b
-	Marche provinciale	Grus	1901 b
-	Effleurement. Valse lente	Costallat	1902 b

-	Gavotte tendre	Idem	1902 b
-	Little-tich March. Marche burlesque	Enoch	1902 b
-	La Fanfaronne. Mazurka	Idem	1903 b
-	Marche byzantine	Costallat	1903 b
-	Ballabile	Enoch	1906 b
-	Danse mystique	Idem	1906 b
-	Menuet pompeux	Idem	1906 b
-	Pommiers fleuris. Polka-intermezzo	Idem	1906 b
-	Salut à Vienne. Marche	Idem	1906 b
-	Les Ondines. Mazurka par Georges Auvray sur des motifs de Louis Ganne	Hachette	1907 b
-	Délices. Valse lente	Enoch	1908 b
-	Pavane mélancolique	Idem	1909 b
-	Les Ailes. Rêverie	Ricordi	1911 b
-	Les Baigneuses. Valse lente	Idem	1911 b
-	Cortège oriental	Idem	1911 b
-	Danse africaine	Idem	1911 b
-	Danse arabe	Idem	1911 b
-	Deux Entr'actes	Idem	1911 b
-	Marche arabe	Idem	1911 b
-	Mars et Vénus. Danse des larmes et des yeux	Idem	1911 b
-	Séduction. Air de ballet	Idem	1911 b

Garcin, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
14	Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Richault	1872 b
25	Suite symphonique	Durand, Schoenewerk	1890 abc

Gaubert, Philippe

Opus	Titre	Édition	Année
-	Deux Poèmes d'automne. Poésies de Victor Debay	Enoch	1910 b
-	Rapsodie sur des thèmes populaires	Lemoine	1910 abcm
-	Madrigal	Enoch	1910 hm
-	Lamento pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Idem	1912 bm
-	Le Cortège d'Amphitrite	Mathot	1913 abm
-	Berceuse pour violon avec accompagnement de piano et orchestre	Enoch	1913 b
-	Sicilienne pour petit orchestre	Heugel	1914 bm

Gédalge, André

Opus	Titre	Édition	Année
16	Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Enoch	1899 bcghm
-	3 ^e Symphonie (en <i>fa</i>) en quatre parties. <i>Sans littérature, ni peinture</i>	Idem	1910 bcghm

Genin, Paul-Agricol

Opus	Titre	Édition	Année
50	Suite d'orchestre en quatre parties	Richault	1886, 1891 b

Gigout, Eugène

Opus	Titre	Édition	Année
-	Méditation pour violon et orchestre	Hamellet	1885 c 1890 b

Godard, Benjamin Louis Paul

Opus	Titre	Édition	Année
16	Gavotte	Durand, Schoenewerk	1880 bc
27	Solitude	Durand	1883 c
31	1 ^{er} Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre ou d'un second piano	Brandus	1870 g, 1879, 1880 b
35	Concerto romantique pour violon et orchestre	Hartmann Heugel	1877, 1880 b 1887 cg
46	Scènes poétiques	Brandus	1879 b
49	Introduction et Allegro pour piano et orchestre	Durand, Schoenewerk	1881 bg
51	Brésilienne, Kermesse, Marche funèbre	Grus	1880 abcg
52	Diane	Idem	1880 b
57	2 ^e Symphonie en <i>si</i> bémol majeur	Choudens	1889 b
99	Symphonie légendaire avec soli et chœurs de femmes	Idem	1886 ch 1887 b ☉ 1888 ab ○
103	Suite de danses anciennes et modernes	Maquet	1891 bg
119	Menuet Pompadour	Hamellet	1903 bc
123	Impressions de campagne au printemps. Suite d'orchestre	Choudens	1898 a
126	Scènes italiennes	Durand	1891 b
138	Scènes écossaises pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Hamellet	1893 abmg
148	2 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre ou d'un second piano	Idem	1899 b
-	Lénore. Ouverture	B. G.	1871 b

-	Symphonie gothique	Schott	1883 abg
-	Le Tasse [Symphonie dramatique pour soli, chœur et orchestre. Prix de la Ville de Paris 1878]. Danse des bohémiens	Heugel	1905 c
-	Fantaisie persane pour piano et orchestre	Hamelte	1906 b
-	Fragments poétiques pour petit orchestre	Heugel	1906 ac

Goens, Daniel van

Opus	Titre	Édition	Année
10	Élégie pour violoncelle ou violon avec accompagnement de piano ou instruments à cordes	Hamelte	1896 c
30	2 ^e Concerto en <i>ré</i> pour violoncelle avec orchestre ou piano	Decourcelle [Nice]	1903 bc
-	Barcarolle	Hamelte	1900 b

Gounod, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Chant des compagnons	Lebeau	1865 b
-	2 ^e Symphonie en <i>mi</i> bémol	Choudens	1868 b
-	Marche pontificale [autre titre : <i>Marche romaine</i>]. Composée pour l'anniversaire du couronnement de Sa Sainteté Pie IX	Idem	1869 bg
-	Méditation pour violon solo et orchestre	Idem	1872 c
-	Marche religieuse à grand orchestre avec harpes principales	Grus	1877 bm; 1878, 1879 b
-	Marche funèbre d'une marionette	Lemoine	1879 bm
-	Dodelinette. Berceuse pour instruments à cordes	Idem	1881 b
-	Le Vin des Gaulois et la Danse de l'épée. Légende bretonne	Le Beau	1880 b
-	Fantaisie sur l'hymne nationale russe pour piano-pédalier et orchestre	Leduc	1886 bg
-	Petite Symphonie pour une flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons	Costallat	1904 b
-	Andante cantabile n ^o 2 de la <i>Petite Symphonie</i> pour instruments à vent	Idem	1915 b

Gouvy, Louis-Théodore

Opus	Titre	Édition	Année
9	1 ^{re} Symphonie en <i>mi</i>	Richault	1866 b
25	4 ^e Symphonie en <i>ré</i> mineur	Idem	1868, 1869 b
-	Symphonie en <i>mi</i> bémol majeur	Idem	1866 hm
-	Hymne et Marche dans la forme d'une ouverture	Richault	1867 m

		Costallat	1869 a
-	Symphonie en <i>ré</i> mineur	Richault	1868 mh
-	Symphonie en <i>fa</i> majeur	Idem	1869 m

Gracey, Maurice

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite italienne	Hachette	1908 ab

Grandval, Marie-Félicie-Clémence de Reyset Vicomtesse de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Musette pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Hartmann	1873 b
-	Concertino pour violon et orchestre	Idem	1874 b
-	2 Pièces pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1877 b
-	Ronde de nuit pour orchestre	Richault	1879 b
-	Prélude et variations pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Hartmann	1882 b
-	2 Pièces pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1882 b
-	Gavotte pour orchestre	Chaimbaud	1885 b

Guillot, Albin

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite	Hamelle	1912 a
-	Pique-Nique. Talisman (air de ballet). Chaconne	Hayet	1913 b
-	Promesse, Guirlandes, Rondo	Idem	1913 b
-	Paillettes, Promenade, Confidence, Air à danser	Idem	1914 b

Guilmant, Alexandre

Opus	Titre	Édition	Année
41	2 ^e Marche funèbre pour orchestre ou orgue et instruments à cordes	Schott	1892 c
42	1 ^{re} Symphonie pour orgue et orchestre	Schott Durand	1879 bcm 1898 bc
44	Adoration pour orgue et instruments à cordes	Idem	1896 b
44	Marche-Fantaisie sur deux chants d'église pour orgue, harpe et orchestre	Schott	1886 b
63	Méditation sur le <i>Stabat mater</i> pour orgue et orchestre	Idem	1886, 1889 bm

64	<i>Christus vincit</i> pour chœur, orchestre, harpe et grand orgue	Idem	1886 b
74	Marche élégiaque pour orgue, instruments à cordes et deux hautbois <i>ad libitum</i>	Durand	1893 b
81	Allegro pour orgue et orchestre	Idem	1896 b
83	Final <i>alla Schumann</i> pour orgue et orchestre	Idem	1897 bm

Guiraud, Ernest

Opus	Titre	Édition	Année
10	Ouverture de concert [autre titre : <i>Ouverture d'Arteveld</i>]	Durand, Schoenewerk	1874 b p4 1882 b []
-	[1 ^{re}] Suite d'orchestre en quatre parties	Idem	1872 b
-	2 ^e Suite d'orchestre en quatre parties	Idem	1886 abgm
-	Allegro de concert pour piano et orchestre	Idem	1885 bg
-	Caprice pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1884 b
-	Chasse fantastique. Poème symphonique	Idem	1887 bcg

Harcourt, Eugène d'




Opus	Titre	Édition	Année
-	Aubade à ma fiancée	Costallat Durdilly	1897 b 1906 b
-	Symphonie néoclassique	Hayet, Durdilly	1907 ac

Haydn, Joseph

Opus	Titre	Édition	Année
-	24 Symphonies en 6 volumes	Leduc	1870-1872 b p

Holmès, Augusta May Anne

Opus	Titre	Édition	Année
-	Hymne à Apollon [autre titre : <i>Au Soleil</i>]. Poème symphonique	Hartmann	1872 bgm
-	Les Argonautes. Symphonie dramatique (poème de Augusta Holmès)	Grus	1881 bghm
-	Irlande. Poème symphonique	Idem	1882 bm p 1885 g []
-	Pologne. Poème symphonique	Idem	1882 bm p 1883 p4 bmg
-	Lutèce. Symphonie dramatique en deux parties	Choudens Maurel	1880 bh 1884 bm
-	Ludus pro patria. Ode symphonie pour chœurs et	Grus	1888 mgh

	orchestre avec récits en vers [en quatre parties, d'après un tableau de Puvis de Chavanne]		
-	Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789, poème et musique par A. Holmès [symphonie dramatique]	Durdilly	1889 bh
-	Au pays bleu. Suite symphonique pour orchestre et voix, avec poème descriptif	Tellier Heugel	1892 bgm 1900 a
-	Andromède. Poème symphonique	Enoch	1900 b   1901 bgm 
-	4 ^e Symphonie en <i>ut</i> mineur <i>Liberté</i>	Hachette	1903 a

Hubay, Jenő

Opus	Titre	Édition	Année
27	Poèmes hongrois (n ^o 1 et 6) pour violon	Hamelte	1898 c
91	2 ^e Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre	Idem	1904 bcm

Hüe, Georges



Opus	Titre	Édition	Année
-	Rêverie pour petit orchestre	Leduc	1886 bcm
-	Sérénade pour petit orchestre	Idem	1886 bcm
-	Prélude de Rubezahl. Légende symphonique en trois parties	Idem	1887 c
-	Causerie pour petit orchestre	Idem	1893 bm
-	Romance pour violon avec accompagnement d'orchestre	Baudoux	1899 bcm
-	Nocturne pour flûte et orchestre	Leduc	1901 bm

Huré, Jean

Opus	Titre	Édition	Année
-	Air pour violoncelle et orchestre	Durand	1902 gm
-	Nocturne pour orchestre (avec piano solo)	Mathot	1908 abcgm

Indy, Vincent d'

Opus	Titre	Édition	Année
8	La Forêt enchantée. Légende-symphonie d'après une ballade de Uhland	Heugel	1878 m ; 1887 ac ; 1892 bk
12	Wallenstein. Trilogie d'après le poème dramatique de Schiller [3 ouvertures : 1. Le Camp de Wallenstein, 2. Max et Thécla, 3. La Mort de Wallenstein]	Durand	1887 bcgh 1903 b

	Ouverture des Piccolomini [op. 12/2, 1 ^{re} version]	Idem	1874 m
16,17	Sérénade et Valse	Hamelle	1898 c
19	Lied pour violoncelle (ou alto) et orchestre	Idem	1885 cm ; 1908 b
21	Saugefleurie. Légende pour orchestre d'après un conte de Robert de Bonnière	Idem	1885 hm  , 1905 abc 
24	Suite en ré dans le style ancien pour trompette, deux flûtes et orchestre à cordes	Idem	1887 mh
25	Symphonie pour orchestre et piano sur un chant montagnard français [autre titre : <i>Symphonie cévenole</i>]	Idem	1887 mh 1892, 1908 c
31	Fantaisie pour orchestre et hautbois principal sur des thèmes populaires français	Bruneau Durand	1889 b 1908 bc
33	Tableaux de voyage [suite orchestrale en six tableaux]	Leduc	1891 km
42	Istar. Variations symphoniques [d'après un poème assyrien]	Durand	1897 abchm
47	Médée. Suite d'orchestre d'après la tragédie de Catulle Mendès	Idem	1899 c
54	Marche du 76 ^e Régiment d'Infanterie	Idem	1903 m
55	Choral varié pour saxophone solo (ou alto) et orchestre	Idem	1903 bc
57	2 ^e Symphonie en si bémol	Idem	1904 bchm
61	Jour d'été à la montagne. Triptyque symphonique	Idem	1906 bchm
62	Souvenirs. Poème pour orchestre à la mémoire de la bien-aimée	Idem	1907 bcm

Inghelbrecht, Désiré-Emile

Opus	Titre	Édition	Année
-	Blond-Blond. Polka-schnell	Lissarrague	1886 b
-	Aline. Mazurka	Laurens	1888 b
-	Marco. Polka-mazurka	Dupont	1892 b
-	Boucles blondes. Valse souvenir	Idem	1893 b
-	Escamotage. Polka	Idem	1893 b
-	La Petite Bichette. Polka-Marche	Idem	1893 b
-	L'Echappé. Quadrille	Bigeard	1893 b
-	Marche des petits piouspious	Dupont	1893 b
-	Sérénade andalouse	Paulus	1898 b
-	Original-Quadrille	Idem	1900 b
-	Marine. Esquisse symphonique	Salabert	1903 gh
-	La Serre aux nénuphars. Esquisses symphoniques	Idem	1903 gh
-	Automne. Esquisses symphoniques	Mathot	1906, 1910 b
-	Pour le jour de la première neige au vieux Japon	Salabert	1908 gh
-	Rapsodie de printemps	Idem	1910 gh
-	Nocturne pour violoncelle et orchestre	Mathot	1911 b

Itasse, Léon

Opus	Titre	Édition	Année
21	Mazurka hongroise	Mackar	1885 b
24	Kermesse	Noël	1890 a
28	Polka des canotiers	Mackar, Noël	1894 b
-	Gavotte	Chaimbaud	1884 b
-	Le Baise-main. Air à danser	Mackar	1886 b

Jemain, Joseph

Opus	Titre	Édition	Année
-	Nuit de printemps (Spring Night)	Durand	1909 b

Joncières, Victorin de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Symphonie romantique	Durand, Schoenewerk	1874 ab
-	Sérénade hongroise pour orchestre	Grus	1880 b
-	La Mer. Ode-Symphonie. Poésie de E. Guinand	Idem	1881 ghm
-	Marche triomphale	Choudens	1886 c
-	Les Nubiennes. Suite d'orchestre	Grus	1892 hm
-	Valse des esprits	Idem	1901 b

Jongen, Joseph

Opus	Titre	Édition	Année
17	Concerto en <i>si</i> mineur pour violon et orchestre	Durand	1900 m 1914 b
18	Concerto pour violoncelle et orchestre	Idem	1900 gm 1911 b
24	Fantaisie sur deux noëls populaires wallons	Idem	1902 ghm 1911 b
33	Clair de lune – Soleil à Midi	Idem	1908 m
40	2 Rondes wallonnes	Idem	1912 mh
48	Suite pour alto et orchestre	Lemoine	1915 m

Kastner, Johann Georg

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Saint-Julien des ménétriers. Symphonie-Cantate	Brandus	1866 ahm

Kauffmann, Philippe

Opus	Titre	Édition	Année
-	Patrouille des hallebardiers	Cartier, Gauvin	1886 b
-	Telegraph-Polka	Idem	1887 b
-	Au Cours la Reine	Idem	1888 b
-	Cortège de Polichinelle	Idem	1888 b
-	La Livonienne. Mazurka	Idem	1888 b
-	Marquise de Carabas. Gavotte (pour orchestre)	Idem	1896 b
-	Pavane Elisabeth	Idem	1897 b
-	Les Arquebusiers. Marche	Meuriot	1904 b

Kauffmann, Theodore

Opus	Titre	Édition	Année
-	Dans les Vosges. Poème symphonique	Hamelle	1912 b

Kervégen, G. de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Un An d'amour. Scènes poétiques de Paul Collin	Grus	1884 b
-	Pièces symphoniques	Le Beau	1890 b
-	2 Menuets pour flûte, cor et instruments à cordes	Idem	1891 c
-	La Femme. Esquisses musicales. Poésies de Paul Collin	Idem	1892 b

Koechlin, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
20	2 Pièces symphoniques : En rêve, Au loin	Eschig	1900 g

Labey, Marcel

Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{re} Symphonie en <i>mi</i>	Demets	1904 bh
-	2 ^e Symphonie en <i>la</i> majeur	Idem	1908 bgm

Lacombe, Louis

Opus	Titre	Édition	Année
51	Lassan et Friss. Fantasetta dans le genre hongrois pour orchestre	Maquet	1890 abcg
91	Ouverture de concert en <i>si</i> mineur	Joubert Maquet	1884 a 1892 bm

-	Manfred. Symphonie dramatique en 5 parties	Maquet	1888 bghm
-	Sapho. Élégie antique de Lamartine avec chœurs de F. Barillot	Idem	1888 gm
-	Au tombeau d'un héros. Élégie pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Richault	1896 bc
-	Arva ou les Hongrois (paroles de M. de Chateau Renaud). Symphonie dramatique en quatre parties	Joubert	1900 bgm

Lacombe, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
22	Ouverture symphonique à grand orchestre	Maho	1876 b
30	1 ^{re} Symphonie en <i>si</i> bémol majeur	Hamelle	1881 a
31	Suite pastorale pour orchestre	Heugel, Hartmann	1882 abcm
34	2 ^e Symphonie en <i>ré</i> majeur	Hamelle	1879 b
37	Aubade printanière	Hartmann Heugel	1884 bgm 1890 bcm
39	Sérénade catalane pour orchestre	Hartmann	1890 cm
40	Divertissement pour piano et orchestre	Hamelle	1886 b
43	Intermède-Gavotte	Hartmann	1880 bcm
44	Ronde languedocienne pour petit orchestre	Idem	1880 bcm
47	Sérénade pour flûte et hautbois avec accompagnement de cor (<i>ad libitum</i>) et d'instruments à cordes	Hamelle	1891 bc
50	Marche élégiaque	Heugel	1892 cm
52	Suite pour piano et orchestre	Leduc	1896 bc
59	Gavotte à cinq temps pour orchestre	Enoch, Costallat	1893 b
67	Printemps joyeux	Fromont	1894 m
74	Intermède pour instruments à cordes	Leduc	1895 bm
81	Promenade matinale. Morceau de genre	Idem	1896 b
102,1	Berceuse gasconne pour instruments à cordes	Idem	1902 bc
128	Rapsodie sur des airs du Pays d'oc	Andrien Enoch	1907 cm 1907 m
137	Dernière Aubade	Heugel	1910 bcm
-	Prière sur la montagne	Van de Velde	1903 bm
-	Suite africaine	Palyart	1899 b
-	Aubade à Ninon	Enoch	1908 b
-	Laendler	Idem	1912 b
-	Villanelle printanière	Hachette	1912 b

Lacome, Paul


Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite ancienne pour orchestre transcrite et paraphrasée par P. Lacome	Maho Heugel	1877 ac 1889 b
-	Les Soirées de Marly. Valse pour orchestre	Pougin	1878 b

-	Gitanilla. Suite d'orchestre	Enoch, Costallat	1889 b
-	La Feria. Suite pour orchestre	Idem	1891 b
-	Fête galante. Suite d'orchestre	Maquet	1892 b
-	Tarentelle de carnaval pour piano à quatre mains et orchestre enfantin (sifflet, coucou, trompette, tambour, triangle et tambour de basque)	Durand	1892 b
-	Berceuse pour orchestre	Idem	1893 b
	Berceuse, arrangements divers...	Idem	1896 b
-	Marche tzigane pour orchestre	Richault Costallat	1894 b 1907 b
-	Gaillarde pour orchestre	Dupont	1895 b
-	Gigue pour orchestre	Idem	1895 b
-	Rigaudon pour orchestre	Idem	1895 b
-	Sérénade pour orchestre	Idem	1895 b
-	Suite africaine	Costallat	1895 b
-	Clair de lune. Suite d'orchestre	Lemoine	1900 b
-	Valse noble pour orchestre	Dupont	1901 b
-	Un Soir à Tanger. Suite marocaine pour orchestre	Enoch	1902 b
-	Cotillon. Suite d'orchestre	Idem	1904 b
-	À Lima. Sérénade péruvienne pour orchestre	Idem	1906 b
-	À Montmartre. Valse pour orchestre	Idem	1906 b
-	En Espagne. Jota pour orchestre	Idem	1906 b
-	En Italie. I Mocoletti pour orchestre	Idem	1906 b
-	En Roumanie pour orchestre	Idem	1906 b
-	Aralia, les poèmes de la Terre. Suite d'orchestre	Enoch	1907 b
-	La Douce Maison. Scènes familiales pour petit orchestre	Costallat	1907 b
-	Saltarello pour orchestre	Enoch	1907 b
-	La Verbeña (Fête populaire). Suite espagnole pour grand orchestre	Costallat	1908 bcm
-	La Douce Maison. Scènes enfantines. Suite	Costallat	1908 a
-	Deux Nocturnes pour orchestre	Enoch	1910 b
-	Suite africaine	Costallat	1914 a
-	Vasconia. Suite d'orchestre	Enoch	1914 b

Lacroix, Eugène

Opus	Titre	Édition	Année
-	Aubade d'avril pour orchestre	Costallat	1899 b
-	Ruisseau sous la feuillée pour orchestre	Demets	1900 b
-	Danse sacrée pour orchestre	Crevel frères	1908 b <i>p</i>

Lalo, Edouard

Opus	Titre	Édition	Année
20	Concerto pour violon et orchestre	Durand, Schoenewerk	1874 bghm p 1882 c 
21	Symphonie espagnole pour violon et orchestre	Durand, Schoenewerk. Durand	1875 bghm 1908 abc
27	Allegro appassionato pour violoncelle et orchestre	Hamelle	1875 cg
-	Aubade pour dix instruments ou petit orchestre	Hartmann	1890 b
-	Divertissement pour orchestre	Idem	1872 bch
-	Fresque d'après Schiller	Hamelle	1882 a
-	Scherzo pour orchestre	Durand, Schoenewerk	1884 bcm
-	Symphonie en <i>sol</i> mineur	Heugel	1889 bc
-	Aubade pour 10 instruments ou petit orchestre	Hartmann	1890 b
-	Concerto pour piano et orchestre	Idem	1890 bc
-	Arlequin. Esquisse humoristique, arrangement de l'auteur pour l'orchestre	Le Bailly, Bornemann	1902 bc
-	Introduction et Scherzo pour violon et orchestre	Hamelle	1909 c

Lambert, Lucien

Opus	Titre	Édition	Année
-	Esquisses créoles pour orchestre	?	1898 b p4

Lange, Daniel de

Opus	Titre	Édition	Année
4	Symphonie en <i>ut</i> mineur pour orchestre	Maho	1876 abc

La Tombelle, Fernand de

Opus	Titre	Édition	Année
25	Orientale pour orchestre	Richault	1888 b
-	Rêverie pour instruments à cordes et cor en <i>mi</i> bémol	Michaelis	1883 b
-	Fantaisie pour piano et orchestre, ou 2 ^e piano remplaçant l'orchestre	Richault	1890 b
-	Menuet gay pour orchestre	Idem	1893 b
-	Impressions matinales. 1 ^{re} Suite d'orchestre	Richault	1892 ○ 1894, 1895, 1896 b ●
		Costallat	1897 a ○
-	Livre d'images. 2 ^e Suite d'orchestre	Janin [Lyon]	1896 bm
-	Record de Pierrots. Polka pour orchestre	Deplaix	1896 b
-	Les Joueurs de vielle	Janin [Lyon]	1898 m

-	Les Ombres chinoises (Pot-pourri sur des airs populaires)	Idem	1898 b
-	Pavane pour orchestre	Idem	1898 bm
-	La Reine Berthe filait	Idem	1900 b ☞
-	Pavane fleurie pour orchestre	Monvoisin	1908 b

Lauber, Joseph

Opus	Titre	Édition	Année
-	Humoresque	Hug	1909 a

Laurens, Edmond

Opus	Titre	Édition	Année
24	Mascarade. 1 ^{re} Petite Suite d'orchestre	Fromont	1888 bm
27	Divertissement japonais	Idem	1890 abm
-	À travers champs. La Source	?	1900 b
-	Ballabile	?	1891 b ☞
-	Danse au Papillon	Heugel	1907 m
-	Novelletes	Fromont	1888 b

Lazzari, Sylvio

Opus	Titre	Édition	Année
18	Concertstück pour piano et orchestre	Lemoine	1894 b
23	Suite d'orchestre en <i>fa</i> majeur	Evette, Schaeffer	1913 a
-	Marche pour une fête joyeuse	Société nouvelle d'éditions musicales	1903 b
-	Effet de nuit. Tableau symphonique d'après une poésie de Verlaine	Leduc	1904 b
-	Symphonie en <i>mi</i> bémol	Eschig	1914 h

Le Borne, Fernand

Opus	Titre	Édition	Année
20	Aquarelles. Suite pour petit orchestre	Quinzard	1892 b
25	Temps de guerre. Tableaux symphoniques en cinq parties pour orchestre	Chaimbaud	1894 b
37	Symphonie-Concerto (en <i>mi</i> majeur) pour violon, piano et orchestre	Joanin	1903 bc
56	3 ^e Symphonie en <i>fa</i> mineur	Andrieu	1912 b

Lefebvre, Charles Édouard

Opus	Titre	Édition	Année
43	Romance pour orchestre	Noël	1897 c
58	Suite pour instruments à cordes, deux violons, alto et violoncelle	Hamelle	1885 b
65	Une Sérénade. Scène pour orchestre	Mackar Noël	1884 cm 1884 a
68	Méditation pour orgue, orchestre à cordes et deux hautbois	Noël	1896 b
83	Prélude dramatique pour orchestre	Idem	1912 bmg <i>p4</i> 1901 b
93	Aubade pour orchestre	Baudoux	1896 b
106	Caprice pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Durand	1898 b
112	Cortège nuptial pour orchestre	Mackar, Noël Bouwens Van der Boijen	1892 b 1910 b
113	Ouverture de Toggenburg (d'après la ballade de Schiller)	Noël	1905 bg
117	Andante et choral pour harpe chromatique et orchestre	Leduc	1906 mg
-	Une Sérénade. Scène pour orchestre	Mackar	1884, 1885 b
-	Cortège villageois	Mackar, Noël	1892 b ☐
-	Esquisses pastorales pour orchestre	Noël	1914 b

Le Flem, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fantaisie pour piano et orchestre	Pathé-marconi	1911 g



Lekeu, Guillaume

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fantaisie contrapuntique (ou Burlesque) sur un cramignon liégeois pour hautbois, clarinette, basson, cor et cordes	Rouart-Lerolle	1890 h
-	Deuxième Étude symphonique (☉ seulement n° 2 : <i>Sur le Second Faust</i>)	Idem	1890 gm
3	Adagio pour quatuor d'orchestre	Idem	1908 m
-	Fantaisie symphonique sur deux airs populaires angevins	Idem	1909 acghm

Lemaigre, Edmond

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fragments symphoniques pour orchestre	Richault	1883 b ○ 1884, 1887 b ☉

Lenepveu, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Romance sans paroles (Dormeuse) pour violon solo et orchestre	Lemoine	1890 c
-	Marche prétorienne pour orchestre	Idem	1896 b  1897 b 

Leroux, Xavier

Opus	Titre	Édition	Année
-	Les Petits Violons du Roy. Divertissement	Hartmann	1888 b
-	Harald. Ouverture pour orchestre	Leduc	1895 bcg

Levadé, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Prélude religieux pour instruments à archet	Baudoux	1896 b
-	Feuillets d'album. Suite d'orchestre	Enoch	1911 b

Liszt, Franz

Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{er} Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Gregh	1903 b

Litolff, Henry Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Symphonies dramatiques [ouvertures] : 1. Le Dernier Jour de la Terreur (<i>Maximilian Robespierre</i>) op. 55, 2. Les Girondins (<i>Die Girondisten</i>) op. 80, 3. Les Guelfes (<i>Das Welfenlied</i>) op. 99, 4. Chant des Belges	Richault	1865 b
99	Les Guelfes (<i>das Welfenlied</i>). Ouverture héroïque	Idem	1888 b <i>p</i>

Luigini, Alexandre

Opus	Titre	Édition	Année
4	Marche de l'émir composée pour orchestre	Noël	1900 bc
8	Marche solennelle	Andrieu	1905 b
21	Romance	Janin [Lyon]	1896 b
26	Grand Duo de concert pour deux violons avec	Lissarrague	1887 b

	accompagnement d'orchestre ou de piano		
27	Sérénade romantique	Grus	1899 ac
32	Code et Codex ! Grande Valse pour orchestre	Chaimbaud	1887 b
36	Licenciés et Docteurs. Grande Valse pour orchestre	Manuel [Versailles]	1890 b
46	Marousia-Gavotte pour orchestre	Janin [Lyon]	1905 b
51	Carnaval turc. Poème symphonique pour orchestre (d'après une poésie de L. Leclair)	Enoch	1901 b
57	Le Rêve de Bacchylis. Poème symphonique d'après une poésie d'Edouard Noël	Andrieux	1903 b
59	Le Printemps. Poésie musicale	Parès	1904 b ☐
65	Romance symphonique pour orchestre	Enoch	1906 b
-	Noctambule. Grande Valse (pour orchestre)	Janin [Lyon]	1896 b
-	Fête arabe	Grus	1897 b
-	Lohengrin. Grande Fantaisie pour orchestre	?	1898 b
-	Divertissement pour orchestre	Joubert	1904 b
-	Ouverture légère	Gallet	1909 b
-	Dans les bois. Pastorale pour deux hautbois et orchestre	Idem	1911 b
-	Romance en <i>fa</i> pour cor et orchestre	Idem	1911 b
-	Romance en <i>si</i> bémol pour violon et orchestre	Idem	1911 b
-	Saltarelle pour violon et orchestre	Idem	1911 b

Lutz, Henri

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fantaisie pour piano et orchestre	Costallat	1904 b <i>p</i>
-	Réverie pour violoncelle et orchestre	Senart	1913 b <i>p</i>
-	Poème pour orchestre et violon principal	Idem	1914 b <i>p</i>

Magnard, Albéric

Opus	Titre	Édition	Année
2	Suite d'orchestre dans le style ancien	Maquet	1892 bcghm
4	1 ^{re} Symphonie en <i>ut</i> mineur	Baudoux	1894 aghm
6	2 ^e Symphonie en <i>mi</i> majeur	Rouart	1896 ab <i>p4</i> 1902 b ☐
		Baudoux	1899 ghm
9	Chant funèbre	Rouart Lerolle	1904 gm
		Propriété de l'auteur	1904 ac
10	Ouverture	Rouart Lerolle	1904 acgm
11	3 ^e Symphonie en <i>si</i> bémol mineur	Idem	1902 mcgh
14	Hymne à la Justice	Rouart Lerolle	1903 gm
		Propriété de l'auteur	1904 ca
17	Hymne à Vénus	Dupré	1906 ca
		Rouart Lerolle	1906 gm

- 4^e Symphonie en *ut* dièse mineur Rouart Lerolle 1913 h

Mansion, Horace



Opus	Titre	Édition	Année
101	Cavatine pour violon et orchestre	Noël	1897 bc

Maréchal, Henri

Opus	Titre	Édition	Année
-	Esquisses vénitiennes	Dupont	1894 b
-	Antar. Poème symphonique en cinq parties	Noël	1897 bcdm
-	Pièces intimes	Deplaix	1896 b

Marie, Gabriel → Gabriel-Marie

Marsal, E.

Opus	Titre	Édition	Année
22	Sous les Ormeaux ! Polka-Mazurka pour orchestre	Gobert	1890 b
23	Espoir. Schottisch pour orchestre	Idem	1893 b
24	Tendre Affection. Valse pour orchestre	Idem	1893 b
31	Rachel. Fantaisie-Mazurka pour orchestre	Idem	1894 b
32	Polka-mazurka pour orchestre	Idem	1893 b
33	Agnès. Schottisch pour orchestre	Idem	1893 b
35	Polka des polichinelles pour orchestre	Idem	1892 b
43	Délicate. Polka-mazurka pour orchestre	Idem	1896 b
56	Le Ramage. Polka-Mazurka pour clarinette en <i>si</i> bémol et orchestre	Idem Billaudot	1894 b 1907 b
57	Cœur sensible. Polka pour orchestre	Laurens	1894 b
59	Dans les Indes. Schottisch pour orchestre	Idem	1897 b
61	Ravissante. Polka-Mazurka pour orchestre	Gobert	1894 b
62	Distraction. Polka pour orchestre	Idem	1899 b
63	Casse-cou. Schottisch pour orchestre	Idem	1899 b
64	Le Météore. Quadrille pour orchestre	Idem	1899 b
68	Les Dames de France. Polka pour orchestre	Idem	1902 b
76	Fleurs parfumées. Mazurka pour orchestre	van Ghéluve	1899 b
112	Déclaration. Mazurka pour orchestre	Billaudot	1904 b
120	Marie-Rose. Mazurka pour piston et orchestre	Idem	1904 b
123	Dans les Alpes. Valse pour orchestre	Idem	1904 b
166	Rose de Smyrne. Mazurka pour orchestre	Idem	1908 b 
167	Brise folle. Valse pour orchestre	Idem	1908 b 
-	Air varié pour violon et orchestre	David	1881 b

-	L'Ange des concerts. Grande Valse pour orchestre	Idem	1881 b
-	Les Perles d'or. Schottisch pour orchestre	Idem	1882 b
-	Les Bords de l'Aude. Valse pour orchestre	Idem	1885 b
-	Pétillante. Polka pour orchestre	Gobert	1894 b
-	Petite Folle. Polka pour orchestre	Ghéluve	1898 b
-	Air varié pour violon solo avec accompagnement d'orchestre	Bigéard	1907 b ☐
-	Grande Fantaisie. Polka pour une ou deux clarinettes en <i>si</i> bémol et orchestre	Billaudot	1907 b ☐
-	L'Hirondelle. Fantaisie-polka pour clarinette en <i>si</i> bémol (et orchestre)	Idem	1907 b ☐

Marsick, Armand

Opus	Titre	Édition	Année
-	Adagio pathétique pour violon et orchestre	Costallat	1898 m
-	Improvisation et Final pour violoncelle et orchestre	Mathot	1910 b
-	La Source. Poème symphonique	Hamelle	1912 ab

Marti, Esteban

Opus	Titre	Édition	Année
-	Divertissement andalou pour orchestre	Blanc	1895 b
-	Nuit napolitaine. Suite d'orchestre	Ricordi	1904 c
-	Fontainebleau. Marche pour orchestre	Costel	1905 b

Massenet, Jules-Emile-Frédéric

Opus	Titre	Édition	Année
13	1 ^{re} Suite d'orchestre en quatre parties	Durand	1882 am 1888 cm
-	Phèdre. Ouverture	Heugel	1873 gh
-	Scènes pittoresques. 4 ^e Suite d'orchestre	Hartmann	1874 gh
-	Scènes dramatiques. 3 ^e Suite d'orchestre	Heugel Hartmann	1876 ch 1887 c 1891 bm
-	Scènes de bal	Heugel	1879 a
-	Scènes de féerie. 6 ^e Suite d'orchestre	Heugel Hartmann	1880 ah 1882 cm
-	Scènes hongroises. 2 ^e Suite d'orchestre	Heugel Hartmann	1880 ach 1880 bm
-	Scènes alsaciennes. Souvenirs. 7 ^e Suite d'orchestre	Hartmann	1882 abchm
-	Parade militaire. Morceau de genre pour orchestre	Heugel	1887 g
-	Scènes napolitaines. 5 ^e Suite d'orchestre	Hartmann Heugel	1887 b 1905 ah

-	Esclarmonde. Suite pour orchestre	Hartmann	1890 ca
-	Visions. Poème symphonique	Heugel	1890 g
-	Fantaisie pour violoncelle et orchestre	Idem	1897 bcghm
-	Devant la madone. Souvenir de la campagne de Rome (nuit de Noël 1864)	Idem	1898 ac
-	Le Cid. Rapsodie mauresque	Idem	1899 a
-	Brumaire. Ouverture pour le drame d'Édouard Noël	Idem	1901 b
-	Pièces pour petit orchestre	Idem	1901 bc
-	Les Rosati. Divertissement pour orchestre	Idem	1902 bcg
-	Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Idem	1903 bcghm
-	Cherubin. Suite	Idem	1905 c
-	Suite parnassienne (M. Léna). Fresque musicale en quatre parties pour orchestre, chœur et récitant	Idem	1913 m

Mathias, Georges

Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{re} Symphonie à grand orchestre (© Scherzo seulement)	Hartmann	1875 b <i>p</i>

Maupeau, Gilles Louis Comte de

Opus	Titre	Édition	Année
-	Jeanne d'Arc. Ouverture de concert	Hamellet	1881 c
-	Madrigal pour orchestre	Fouquet	1881 bc

Mazellier, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
-	Contemplation. Rêverie pour orchestre	Serpeille	1908 b
-	Circenses. Poème symphonique	Digoudé, Diodet	1911 ab
-	Suite pour orchestre. Impressions d'été	Idem	1911 b

Milhaud, Darius





Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{re} Suite symphonique, en trois parties, pour grand orchestre	Eschig	1914 gm

Missa, Edmond Jean-Louis

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite mexicaine pour orchestre	Bathlot, Joubert	1888 b <i>p</i> 1890 b

-	La Mi-carême enfantine. Suite carnavalesque pour piano et instruments enfantins	Costallat	1895 b
-	Les Cigognes. Valse alsacienne pour orchestre	Idem	1896 b
-	Les Bains de Mer. Suite d'orchestre	Idem	1897 m
-	Fauvette-Polka pour orchestre	À l'édition nouvelle	1897 b
-	Mazurka des oiseaux pour orchestre	Enoch	1897 b
-	Reichshoffen. Mazurka militaire pour orchestre	Idem	1897 b
-	Sabre au clair ! Mazurka militaire pour orchestre	Costallat	1897 b
-	La Lyonnaise. Mazurka pour orchestre	Enoch	1898 b
-	Cyrano-Polka. Polka-Marche pour orchestre	Idem	1899 b
-	Gracieux Sourire. Gavotte pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1900 b
-	Les Sauterelles. Mazurka algérienne pour orchestre	Grus	1900 b
-	Les Anémones pour orchestre	Idem	1901 b
-	Les Coquelicots. Marche militaire pour orchestre	Idem	1901 b
-	En un rêve ! Valse bercée pour orchestre	Idem	1901 b
-	Les Pâquerettes. Pizzicati pour orchestre	Idem	1901 b
-	Les Romanichels. Mazurka hongroise pour orchestre	Idem	1901 b
-	Les Sensitives. Valse lente pour orchestre	Grus	1901 b
-	Les Bateliers du Nil. Morceau de genre pour orchestre	Costil	1902 b
-	Boul' Mich. Valse caractéristique pour orchestre	Dupont	1902 b
-	Gavotte rose pour orchestre	Société nouvelle d'éditions musicales	1902 b
-	Mazurka tendre pour orchestre	Costil	1902 b
-	Fête alsacienne. Morceau de genre pour orchestre avec piano conducteur	Costallat	1903 b
-	Marche normande pour orchestre	Idem	1903 b
-	Scènes hindoues. Suite d'orchestre	Costil	1904 bm
-	Brises d'automne. Morceau de genre pour orchestre	Enoch	1905 b
-	Aquarelles musicales pour orchestre	Leduc, Bertrand	1908 ab

Moreau, Léon

Opus	Titre	Édition	Année
35	1 ^{er} Concerto pour piano et orchestre (en <i>ut</i> dièse mineur)	Toledo	1903 b
-	Sur la mer lointaine. Poème symphonique	Hachette	1900 ab  1905 b 
-	Suite symphonique pour orchestre	Costallat	1906 ab  1907 b 

Mouquet, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
1	Aubade pour orchestre	Société coopérative des compositeurs de musique	1904 b

2	Diane et Endymion. Prélude symphonique pour orchestre	Lemoine	1911 abc
4	Nocturne	Idem	1912 b
11	Au Village ! Esquisse symphonique	Ponscarne [Bellon]	1903 abc
14	Danse grecque pour orchestre symphonique	Lemoine	1906 b
25	2 Petites pièces pour orchestre à cordes	Idem	1908 c
-	Marche antique	Idem	1911 b
-	Le Jugement dernier. Poème symphonique et vocal en deux parties pour orchestre, solo et chœurs. Musique et texte adapté d'après les Psaumes (traduction de J.-B. Rousseau)	Idem	1913 b <i>p</i>
-	Pensée et Andromède. Poème symphonique	Idem	1913 b <i>p</i>

Mouton, Hubert

Opus	Titre	Édition	Année
20	Marche de la grinche pour orchestre	Costallat	1906 b
27	Bienvenue-Marche pour orchestre	Costil	1904 b
-	Impressions exotiques. Suite d'orchestre	Durand	1900 a
-	Preciosa. Gavotte pour orchestre	Costil	1901 b
-	Au Pays Bohême. Valse viennoise pour orchestre	Idem	1902 b
-	Marche de printemps. Intermezzo pour orchestre	Idem	1902 b
-	Promenade sous bois. Intermezzo pour orchestre	Idem	1902 b
-	Sérénade amoureuse pour orchestre	Idem	1902 b
-	Aubade mutine. Pizzicati pour orchestre	Idem	1903 b
-	Petite Brebis. Polka pour orchestre	Idem	1903 b
-	Princesse mignonne. Gavotte pour orchestre	Idem	1903 b
-	Amours nouvelles. Célèbre valse pour orchestre. En collaboration avec E. de Tilseco	Idem	1905 b
-	Sans Poussière. Galop pour orchestre	Idem	1905 b
-	Conte d'amour. Valse de genre pour orchestre	Idem	1907 b
-	La Chanson au vent. Pièce symphonique pour orchestre	Idem	1907 b
-	Les Fables de La Fontaine. 1 ^{re} Suite descriptive	Idem	1907 b <i>p</i>
-	Desdémone. Valse pour orchestre	Idem	1908 b
-	L'Amour est roi. Marche pour orchestre	Heugel	1908 b
-	Papillons d'avril. Marche pour orchestre	Rouart	1908 b
-	L'Adorable Aventure. Valse	Durand	1911 b
-	Voici l'heure. Barcarolle	Heugel	1911 b
-	Mambrezia mazurka	Bajus [Avesnes-le-	1912 b
-	Paris-Vienne. Marche	Comte]	1912 b
-	Sérénité. Suite de valse [pour petit orchestre]	Heugel	1912 b
-	Viens, Nina, marche	Idem	1912 b
-	Enchaînement. Valse boston	Durand	1913 b
-	Jojo. Two-Step	Heugel	1913 b
-	Lise et Lucas. Historiette	Idem	1913 b

-	Une toute petite pensée. Intermezzo pour instruments à cordes	Durand	1913 b
-	Marche printanière	Heugel	1914 b
-	Première Tendresse ! Gavotte	Idem	1914 b

Mozart, Wolfgang Amadeus

Opus	Titre	Édition	Année
-	4 ^e Concerto en <i>si</i> bémol majeur	O'Kelly	1888 b
-	Concerto en <i>ré</i> mineur, 1 ^{er} solo	Noël Gallet	1897 b 1901 b
-	Concerto en <i>mi</i> bémol majeur pour violon et orchestre	Gallet	1912 b <i>p</i>

Nyevelt, J. J. van Zuylen van

Opus	Titre	Édition	Année
-	Ouverture pour servir d'introduction à la tragédie de Schiller <i>Maria Stuart</i>	Hamelte	1885 c

Ollone, Max d'

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fantaisie pour piano et orchestre	Enoch	1900 c
-	Lamento pour orchestre	Heugel	1908 bcgh
-	Les Funérailles du poète	?	1910 gh
-	Le Ménétrier. Poème pour violon et orchestre	Heugel	1911 abc

Paderewski, Ignace-Jean

Opus	Titre	Édition	Année
24	Symphonie	Heugel	1911 bcg

Paladilhe, Emile

Opus	Titre	Édition	Année
-	Marche de fête	Enoch	1907 b

Parès, Gabriel

Opus	Titre	Édition	Année
-	Gavotte Ninon pour orchestre	Choudens	1888 b
-	Le Grogard. Marche pour orchestre	Evette, Schaeffer	1893 b

-	Divertissement tzigane pour orchestre	Idem	1894 b
-	Menuet-Caprice pour orchestre	Fouquet	1895 b
-	Le Houzard. Mazurka militaire pour orchestre	Idem	1896 b
-	Le Moulin joli pour orchestre	Idem	1896, 1897 b
-	Passe-pied pour orchestre	Idem	1896 b
-	Le Voltigeur. Marche pour orchestre	Evette, Schaeffer	1896 b
-	Entracte-pizzicato pour orchestre	Fouquet	1897 b
-	Le Cheval-léger. Marche militaire pour orchestre	Bosc	1899 b
-	Néva. Mazurka pour orchestre	Bode	1899 b
-	Le Chevalier-Garde. Marche pour orchestre	Parès	1900 b
-	Fantaisie-Ballet [Marche] pour orchestre	Idem	1902 b
-	Polka des dindons pour orchestre	Idem	1903 b
-	Le Fringant. Marche militaire pour orchestre	Bajus [Avesnes-le-Comte]	1905 b
-	Le Grenadier. Marche militaire pour orchestre	Cairanne	1905 b
-	Le Bombardier. Marche militaire pour orchestre	Andrieu	1906 b
-	Les Cadets d'Autriche. Marche militaire pour orchestre	Gaudet	1906 b
-	Méditation pour orchestre	Andrieu	1906 b
-	Landsknechte-Marsch (Marche des lausquenets)	Idem	1908 b ☐
-	Air à danser	Evette, Schaeffer	1909 b
-	Suite provençale	Gaudet	1910 bc
-	Caprice-Mouche. Pas redoublé pour orchestre	Parès	1912 b ☐ 1913 b ☐
-	Gavotte des petits amours	Idem	1913 b
-	Joyeuse Entrée. Pas redoublé de concert [pour orchestre]	Idem	1913 b
-	Le Cocardier. Marche pour orchestre	Gaudet	1913 b
-	Menuet des petites précieuses	Parès	1913 b ☐

Paulin, Gaston

Opus	Titre	Édition	Année
-	À la grande Chartreuse [☉, n° 1 : <i>Des sensations de route</i>]	Grus	1900 b ☐
-	Conte de mai. Rapsodie-Ballet en trois parties	Hachette	1903 b ☐
-	Fantasmagorie. Tzigania [orchestration des n° 1 et 4 extraits de : <i>Les Contrastes. Valses caractéristiques pour piano</i> , Paris, Lemoine, 1900]	Lemoine	1911 b ☐
-	Vers le beau rivage. Pièce symphonique	Grus	1914 ab

Penavère, Jean Grégoire

Opus	Titre	Édition	Année
-	Dans le vallon. Villanelle pour le hautbois avec accompagnement de piano (ou d'orchestre)	Benoît	1878 b

-	Fête à Trianon. Morceau de concert pour le cornet à pistons avec accompagnement de piano (ou d'orchestre)	Idem	1879 b
-	Ballade pour cornet à pistons avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Chatot	1881 b
-	Sur la montagne. Légende pour clarinette avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Idem	1881 b
-	La Vision des croisés. Poème symphonique (avec chœurs <i>ad libitum</i>)	Choudens	1885 c
-	Floriane. Menuet pour orchestre	Richault	1887 b
-	Torquato Tasso. Ouverture dramatique	Choudens	1888 b ②
-	Farniente. Prélude pour orchestre	Richault	1889 b
-	Caprice printanier pour orchestre	Idem	1890 b

Périlhou, Albert

Opus	Titre	Édition	Année
-	Fantaisie pour piano et orchestre	Durand, Schoenewerk	1888 b 2p
-	2 ^e Fantaisie pour piano et orchestre (et orgue <i>ad libitum</i>)	Heugel	1895 bc
-	Scènes gothiques (impressions d'église)	Idem	1905 ch
-	Suite française sur des airs anciens pour petit orchestre	Idem	1905 c
-	2 Carillons flamands	Idem	1908 bc 1911 a
-	Une Fête patronale en Véluy	Idem	1908 ch
-	Scènes d'après le folklore des provinces de France. Une Veillée en Bresse (ballade et danse)	Idem	1909 abh 1910 bc
-	Ballade pour flûte ou violon avec accompagnement de petit orchestre avec harpe	Idem	1914 b

Pessard, Emile

Opus	Titre	Édition	Année
22	Berceuse (extraite de l'op. 22). Version pour petit orchestre	Leduc	1890 bc
27	Recueillement. Adagio pour violon solo ou ensemble de premiers violons et orchestre	Idem	1907 b
95	Valse burlesque	Lemoine	1896 b ☐
111 ^{bis}	Halte au falot. Ronde de nuit	Hachette	1914 b ☐
130	Dans la forêt. Solo de concours pour cor chromatique en <i>fa</i> avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Evette, Schaeffer	1911 b ☐ 1912 b ☐
-	1 ^{re} Suite d'orchestre (②, n ^o 3 : <i>Intermède</i>)	Leduc	1875 b
-	Pièce en <i>la</i> mineur pour orchestre	Idem	1881 c
-	Menuet royal pour orchestre	Margueritat	1890 b
-	Tartarin sur les Alpes. Entracte symphonique pour orchestre	Idem	1890 b
-	Entr'acte carabin [pour petit orchestre]	Dupont	1894 b ☐

-	Mam'zelle Carabin. Valse pour orchestre	Idem	1894 b
-	Suite pittoresque pour orchestre	Lemoine	1904 b
-	Les Tyroliens. Ouverture pour orchestre symphonique	Margueritat	1912 b ☐

Pfeiffer, Georges Jean

Opus	Titre	Édition	Année
43	Jeanne d'Arc. Poème symphonique pour orchestre	Grus	1872 abgm
58	Légende. Fantaisie symphonique pour piano, orchestre et grand orgue (<i>ad libitum</i>)	Leduc	1894 bcm ☐ 1895 b ☐
86	3 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	O'Kelly	1883 bm ○ 1888 b ● [Romance]
131	Marine. Étude symphonique pour orchestre	Dupont	1893 abgm
-	Malgré moi	Grus	1901 b ☐

Pierné, Gabriel

Opus	Titre	Édition	Année
10	Ouverture symphonique pour orchestre	Leduc	1890 b
12	Concerto en <i>ut</i> mineur pour piano avec accompagnement d'orchestre	Idem	1887 bgh 1888 b
14,2	Farandole pour petit orchestre [<i>Album pour mes petits amis n° 2</i>]	Idem	1887 bc
14,4	Petite Gavotte pour petit orchestre [<i>Album pour mes petits amis n° 4</i>]	Idem	1887 b
14,5	Chanson d'autrefois pour instruments à cordes [<i>Album pour mes petits amis n° 5</i>]	Idem	1887 b
14,6	Marche des petits soldats de plomb pour orchestre [<i>Album pour mes petits amis n° 6</i>]	Idem	1887 b
18	Air de ballet pour orchestre	Idem	1890 bc
23	Marche solennelle pour musique d'harmonie transcrite par l'auteur pour orchestre symphonique	Idem	1889 b
24	Pantomime pour petit orchestre	Idem	1891 bc
37	Pièce symphonique pour piano et orchestre ou deux pianos	Hamelte	1903 b
39	Concertstück pour harpe (ou piano) et orchestre	Idem	1903 bg
-	Intermezzo pour orchestre	Richault	1883 bc
-	3 Pièces pour orchestre formant suite de concert [à l'origine, trois pièces pour le piano : <i>Fantasmagorie</i> , <i>Chanson de la Grand-Maman</i> et <i>Valse</i>]	Leduc	1885 abcg
-	Fantaisie-Ballet pour piano et orchestre	Idem	1886 b
-	Pièce en <i>sol</i> mineur pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1886 b
-	Sérénade pour instruments à cordes avec partie de contrebasse	Idem	1887 b

-	1 ^{re} Suite	Idem	1890 h
-	Scherzo-Caprice pour piano et orchestre	Idem	1890 gh
-	Izeyl. Suite d'orchestre	Durand	1895 c
-	L'An Mil. Poème symphonique avec chœurs en trois parties	Enoch	1898 b
-	Poème symphonique pour piano et orchestre	Hamel	1903 gh
-	Ballet de cour. 6 Airs à danser dans le style ancien pour petit orchestre	Joanin	1905 cab
-	Canzonetta pour clarinette solo avec accompagnement d'orchestre	Leduc	1907 b
-	Suite romantique	Enoch	1908 a

Pierné, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
-	Daphné. Poème symphonique	Choudens	1890 a

Porthmann, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
-	Insomnie. Pièce symphonique	Le Beau	1882 b <i>p</i>
-	Le Langage des fleurs. Légende symphonique	Durdilly	1889 b <i>p</i>

Praag, Meyer van

Opus	Titre	Édition	Année
-	Aphrodite. Suite symphonique	Joubert	1904 a

Puget, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
-	Scènes champêtres. Petite Suite d'orchestre	Fromont	1895 b P
-	Lorenzaccio (drame d'Alfred de Musset). Airs de ballet pour petit orchestre	Heugel	1905 abc

Pugno, Raoul

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite d'orchestre	Heugel	1884 c
-	Concertstück pour piano et orchestre	?	1900 g

Rabaud, Henri Benjamin

Opus	Titre	Édition	Année
2	Divertissement sur des chansons russes	Enoch	1899 bgm
5	2 ^e Symphonie en <i>mi</i> mineur	Idem	1900 bcgm
6	La Procession nocturne. Poème symphonique d'après Nicolas Lenau	Durand	1899 abc 1910 bhm
7	Églogue. Poème virgilien pour orchestre	Idem	1899 bm


Raff, Joseph Joachim

Opus	Titre	Édition	Année
163	Au Soir. Rapsodie pour orchestre	Hamelle	1877 c

Ratez, Émile

Opus	Titre	Édition	Année
26	Sinfonietta (quasi Variazioni) pour orchestre	Enoch	1896 abcm
44	Vesontio. Ouverture symphonique pour orchestre	Leduc	1903 b
-	Suite dans le style populaire pour trompette avec accompagnement d'orchestre	Millereau	1894 b
-	Fantaisie-Fugue pour contrebasse et orchestre	Leduc, Bertrand	1911 b
-	Japonerie pour violon et orchestre	Idem	1912 b

Ravel, Maurice

Opus	Titre	Édition	Année
-	Rapsodie espagnole	Durand	1908 b 
-	Pavane pour une infante défunte pour petit orchestre	Demets	1910 bcg
-	Ma mère l'Oye. 5 Pièces enfantines	Durand	1912 b
-	Valses nobles et sentimentales	Idem	1912 bh

Raway, Erasme

Opus	Titre	Édition	Année
-	Scènes hindoues. Poème symphonique	Muraille	1894 a

Reber, Henri

Opus	Titre	Édition	Année
31,8	Menuet	Richault	1877 b

René, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Solo de concert pour basson avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Quinzard	1901 b
-	Les Lendemain de la vie. Ode-Symphonie pour soli (deux sopranos, un ténor), chœur et orchestre, poésie d'Ed. Guinaud	Ollivier	1903 b
-	Reflets du Nord. Suite symphonique	Idem	1903 ab

Rhené-Baton

Opus	Titre	Édition	Année
4	Variations pour piano et orchestre (sur un [thème en] mode éolien)	Durand	1908 bc
-	Menuet pour Monsieur, Frère du Roy. Pastiche pour orchestre	Idem	1909 bc

Roger-Ducasse, Jean

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite française en <i>ré</i> majeur	Durand	1909 abch
-	Variations plaisantes sur un thème grave pour harpe obligée et orchestre	Idem	1909 bcm
-	Suite française	Idem	1908 gm
-	Prélude d'un ballet	Idem	1910 c
-	Sarabande. Poème symphonique pour orchestre et voix	Idem	1911 bcm
-	Petite Suite pour orchestre	Idem	1911 bm
-	Au Jardin de Marguerite. Poème symphonique avec chœurs	Idem	1913 bm
	Interlude extrait de : <i>Au Jardin de Marguerite</i>	Idem	1912 b ☐☐
-	Le Joli Jeu de Furet. Scherzo pour orchestre	Idem	1910 b ☐
			1912 abm ☐☐
-	Marche française. Calme de la paix. Appel aux armes. Poèmes symphoniques pour orchestre	Idem	1914 ghm

Ropartz, Joseph Guy

Opus	Titre	Édition	Année
24	Scènes bretonnes. 1 ^{re} Suite d'orchestre	Hamellet	1885 c
-	Les Korrigano. Marche originale pour orchestre	Bonnel [Rennes] Bossard, Bonnel [Rennes]	1885 b 1914 b
-	Lamento pour orchestre	Baudoux	1888, 1896 b
-	Carnaval. Impromptu symphonique	Bruneau	1890 b

-	5 Pièces brèves pour orchestre restreint	Heugel	1891 ac
-	Sérénade pour instruments à archet	Baudoux	1894 m
-	1 ^{re} Symphonie (sur un choral breton)	Baudoux	1897 bm p4 1900 b
		Ponscarne	
-	Fantaisie en <i>ré</i> majeur pour orchestre	Baudoux	1898 b 1899 bcm
-	Adagio pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Dupont, Metzner	1900 c
-	2 ^e Symphonie	Baudoux	1900 b
-	La Cloche des morts. Paysage breton pour orchestre	Idem	1902 bc
-	Pastorale et danses pour hautbois avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Enoch	1908 bm
-	3 ^e Symphonie en <i>mi</i> majeur (avec chœurs)	Joannin	1909 bc
-	Dimanche breton, suite d'orchestre	Evette, Schaeffer	1911 m
-	Pièce en <i>mi</i> bémol mineur, pour trombone ténor avec accompagnement d'orchestre	Idem	1911 b
-	À Marie endormie, esquisse symphonique d'après A. Brizeux	Durand	1913 abm
-	La Chasse du prince Arthur. Étude symphonique	Idem	1913 abm
-	Soir sur les chaumes. Étude symphonique	Idem	1914 bm

Rostand, Alexis

Opus	Titre	Édition	Année
-	Pastel. Pièce d'orchestre	Heugel	1883 bc

Roussel, Albert

Opus	Titre	Édition	Année
4	Résurrection. Prélude symphonique d'après le roman de Tolstoï	Durand Durand, Lerolle	1903 gm 1909 b
7	Le Poème de la forêt. [1 ^{re}] Symphonie	Rouart, Lerolle	1909 abc
15	Évocations pour orchestre	Durand	1912 abg

Saint-Quentin, G. de

Opus	Titre	Édition	Année
-	la Prière du matin. Ode symphonie pour orchestre, soli et chœurs... Poésie de Lamartine	Durand, Schoenewerk	1883 b
-	1 ^{re} Romance pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre	Hamelle	1897 b 1909 c

Saint-Saëns, Charles-Camille

Opus	Titre	Édition	Année
2	1 ^{re} Symphonie en <i>mi</i> bémol majeur	Costallat Durand	1879 a 1910 b
6	Tarentelle pour flûte et clarinette avec accompagnement d'orchestre	Richault	1879 b
7 bis	Rapsodie bretonne pour orchestre	Durand	1892 acg
15	Sérénade pour orchestre	Choudens	1868 c
17	1 ^{er} Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Durand, Schoenewerk	1875 cg
20	1 ^{er} Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre	Maho Hamelle	1868 abcm 1905 b
22	2 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Hartmann Durand, Schoenewerk	1868 b 2p 1872 2p 1875, 1910 b ☐
23	Gavotte en <i>ut</i> mineur	Durand, Schoenewerk	1872 c
25	Orient et Occident. Marche	Durand	1909 bc
28	Introduction et Rondo capriccioso pour violon et orchestre	Durand, Schoenewerk	1870 chm
29	3 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Idem	1869 g, 1875 bch
31	Le Rouet d'Omphale. Poème symphonique	Idem	1872 cm 1875 b ☐
33	1 ^{er} Concerto pour violoncelle et orchestre ou de piano	Idem	1873 bcg 1874 bc
34	Marche héroïque	Idem	1871 cm
36	Romance pour cor (ou violoncelle) avec accompagnement d'orchestre (ou piano)	Idem	1874 bcm
37	Romance pour flûte (ou violon) avec accompagnement d'orchestre (ou piano)	Idem	1874 bcm
39	Phaéton. Poème symphonique	Idem	1875 abcm
40	Danse macabre. Poème symphonique d'après une poésie de Henri Cazalis	Idem	1875 abcm
43	Allegro appassionato pour violoncelle	Idem	1875 cm
44	4 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Idem	1877 bcm
48	Romance pour violon solo avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1876 cm
49	Suite pour orchestre	Idem	1877 acm
50	La Jeunesse d'Hercule. Poème symphonique	Idem	1877 abchm
55	2 ^e Symphonie en <i>la</i> mineur	Durand, Schoenewerk. Durand	1879 b 1909 b
58	2 ^e Concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Durand, Schoenewerk	1879 hm
60	Suite algérienne. Impressions pittoresques d'un voyage en Algérie	Idem	1881 bcm

61	3 ^e Concerto (en <i>si</i> mineur) pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Idem	1881 bcm
62	Morceau de concert pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Durand, Schoenewerk Durand	1880 cm 1900 b
63	Une Nuit à Lisbonne. Barcarolle	Durand, Schoenewerk	1881 abcm
64	La Jota aragonèse	Idem	1881 m
69	Hymne à Victor Hugo	Idem	1884 b
70	Allegro appassionato pour piano seul ou avec accompagnement d'orchestre	Durand	1905 bc
73	Rapsodie d'Auvergne	Durand, Schoenewerk	1884 m
78	3 ^e Symphonie en <i>ut</i> mineur [<i>avec orgue</i>]	Durand, Schoenewerk Durand	1886 bcm 1907 b
83	Havanaise pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Durand, Schoenewerk	1888 bcm
89	Africa. Fantaisie pour piano avec accompagnement d'orchestre	Durand	1891 bcm
93	Sarabande et rigaudon	Idem	1893 b
94	Morceau de concert pour cor avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Idem	1893, 1905 b
103	5 ^e Concerto pour piano et orchestre [<i>égyptien</i>]	Idem	1896 bcm
117	Marche du couronnement du roi d'Angleterre Édouard VII	Idem	1902 b
119	2 ^e Concerto pour violoncelle et orchestre	Idem	1903 bc
122	Caprice andalou pour violon avec accompagnement d'orchestre	Idem	1904 bcm
130	3 Tableaux symphoniques d'après <i>La Foi</i> , drame de Brieux	Idem	1909 abcm
132	La Muse et le Poète. Duo pour violon et violoncelle avec accompagnement d'orchestre (ou de piano)	Idem	1910 abc
133	Ouverture de fête, écrite pour l'inauguration du Musée océanographique de Monaco	Idem	1910 abcm
-	Réverie orientale	Idem	1879 m

Salvayre, Gaston

Opus	Titre	Édition	Année
-	Air de danse varié pour instruments à cordes	Choudens	1878 cm
-	La Vallée de Josaphat. Symphonie biblique en quatre parties	Idem	1882 b
-	Suite espagnole pour orchestre	Idem	1882 ac
-	Attila. Ouverture dramatique	Idem	1890 a
-	Suites orientales	Idem	1892 a

Samazeuilh, Gustave

Opus	Titre	Édition	Année
-	Une Étude symphonique d'après <i>La Nef</i> d'Élemir Bourges	Durand	1909 abcm
-	2 Pièces dans le style ancien pour instruments à cordes	Idem	1912 b
-	Le Sommeil de Canope. Poème pour orchestre d'après Albert Samain	Idem	1913 b

Samuel-Rousseau

Opus	Titre	Édition	Année
-	Noël Berrichon. Suite pittoresque pour orchestre (ou double quintette)	Hamelte	1910 c

Schmitt, Florent

Opus	Titre	Édition	Année
10	En été	?	1894 g
15	4 Pièces	Durand	1899 m
19,1	Chanson à bercer. Violoncelle (ou violon) et petit orchestre	Hamelte	1911 b
24	Chant élégiaque pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre (ou de piano)	Durand	1912 ab
26	Feuillets de voyage. Suite d'orchestre en 5 parties	Idem	1913 abm
28	Reflets d'Allemagne. Suite d'orchestre	Mathot	1906 bc
36	Pupazzi. 5 Recueils	Idem	1911 b
44	Musiques de plein air. Suite pour orchestre	Durand	1904 hm 1914 b
48,1	Sélamlik pour orchestre d'harmonie	Idem	1906 gh 1914 b
49	Étude symphonique pour le <i>Palais hanté</i> d'Edgar Poë	Idem	1904 ghm 1910 abc ☐
53	3 Rapsodies	Idem	1904 m
53,3	Rapsodie viennoise pour orchestre	Idem	1911 abc
59	Scherzo vif pour violon et orchestre	Idem	1910 hm
62	Dionysiaques pour orchestre d'harmonie militaire	Idem	1914 h
65	Rêves	Idem	1915 gm

Schnégans, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
-	Sérénade et Rêverie pour instruments à cordes	Choudens	1889 c

Schumann, Robert

Opus	Titre	Édition	Année
54	Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Richault Noël	1869 b ○ 1902 b ●
61	2 ^e Symphonie	Flaxland	1867 b <i>p4</i>
92	Introduction et allegro appassionato, morceau de concert pour piano avec accompagnement d'orchestre	Idem	1868 b

Schvartz, Emile

Opus	Titre	Édition	Année
-	Airs de ballet. 8 Airs à danser pour petit orchestre	Joanin	1905 abc

Sevadjian, V. S.

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Fée et la Péri. Poème symphonique pour grand orchestre, d'après la ballade de Victor Hugo	Hamelle	1913 b

Silver, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Le Ballet de la reine. Suite ancienne pour orchestre	Tellier	1896 ac
-	Poème carnavalesque. Suite symphonique	Dupont	1896 bcm
-	Cydalise. Madrigal. Partition d'orchestre	Heugel	1899 bc

Skilmans, L.

Opus	Titre	Édition	Année
-	C'est bâbord qui gagne tribord. Poème symphonique [L. Rebon]	Grus	1903 b

Sporck, Georges

Opus	Titre	Édition	Année
25	Andante cantabile pour orgue et grand orchestre	Hachette	1899 b
37	Méditation pour orgue et orchestre	Idem	1899 b
41	Églogue pour orchestre	Idem	1901 b
-	À la caserne. Petite Marche pour grand orchestre	Quinzard	1898 b
-	Suite d'orchestre	Hachette	1898 b ○ 1899 ab ●
-	Orientale pour orchestre	Idem	1901 b

-	Boabdil. Poème symphonique	Sporck	1902 abc
		Édition moderne des classiques	1909 b
-	Fantaisie-Caprice pour harpe chromatique avec accompagnement d'orchestre	Pleyel, Wolf, Lyon	1903 b
		Sporck	1905 c
-	Flirtation. Coquetterie. Petite Valse pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1903 b
-	Légende pour saxophone alto (ou cor anglais) et orchestre	Demets	1905 b
-	Prélude symphonique	Idem	1905 bc
-	Paysages normands	Pfister	1906 b
-	Esquisses symphoniques	Idem	1907 b
-	Symphonie vivaraise (Andante)	Idem	1907 b
-	Islande. Poème symphonique	Idem	1908 b <i>p4</i>
-	L'Archet. Poème symphonique	Jumade	1913 b <i>2p4</i>

Steck, Paul

Opus	Titre	Édition	Année
12	Pour éveiller Colombine. Aubade-Pizzicati pour instruments à cordes	Decourcelle [Nice]	1898 bc

Strauss, Johann II

Opus	Titre	Édition	Année
157	Les Phalènes de nuit. Suite de valse pour orchestre	Heugel	1883 b
214	Les Cancans. Galop pour orchestre	Idem	1882 b
268	La Chronique viennoise. Suite de valse pour orchestre	Idem	1883 b
289	Marche persane pour orchestre	Idem	1882 b
291	Hommage à Vienne. Polka pour orchestre	Idem	1880 b
307	Les Bonbons de Vienne. Valse pour orchestre	Idem	1875 b
316	La Vie d'Artiste. Valse pour orchestre	Idem	1875 b
318	Télégramme. Valse pour orchestre	Moucelot	1875 b
322	Ville et Campagne. Polka-Mazurka	Au Ménestrel	1878 b
325	Les Légendes de la Forêt. Célèbre Valse pour orchestre	Heugel	1875 b
328	Fantaisie de poète. Polka pour orchestre	Moucelot	1875 b
335	Marche égyptienne	Heugel	1880 b ☐
340	Les Joies de la vie. Valse pour orchestre	Idem	1875 b
-	Un Rien. Polka pour orchestre	Duchemin	1870 b
-	Hommage aux dames. Polka-mazurka pour orchestre	Au Ménestrel	1875 b
-	Le Message de Pierrot. Polka des masques pour orchestre	Moucelot	1875 b
-	Le Sang viennois. Valse pour orchestre	Heugel	1875 b
-	Pizzicato-Polka pour orchestre de Johann et Joseph Strauss	Au Ménestrel	1875 b

-	Les Francs-tireurs. Quadrille pour orchestre par Johann, Joseph et Edouard Strauss	Idem	1896 b
-	L'Argent. Galop pour orchestre	Idem	1878 b
-	Le Point sur l'i. Polka pour orchestre	Heugel	1879 b
-	Drôlerie-Polka pour orchestre	Idem	1883 b
-	Le Premier Article. Suite de valse pour orchestre	Idem	1883 b







Street, Georges

Opus	Titre	Édition	Année
1	Concerto pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano	Hartmann	1875 b

Strony, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
-	Rapsodie héroïque pour orchestre symphonique	Lemoine	1910 bc

Sudessi, P.

Opus	Titre	Édition	Année
-	A petits pas ! Marcietta pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1893 b  1911 b 
-	Minuetto pour orchestre	Bathlot, Joubert	1893 b
-	Vision ! Danse serpentine pour orchestre	Idem	1893 b
-	Amorosa. Suite de valse pour orchestre	Idem	1894 b
-	Coquette. Gavotte pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1894 b
-	Gavotte du Barry pour orchestre	Bathlot, Joubert	1894 b
-	Nuit charmante. Mandolinata pour orchestre	Idem	1894 b
-	Monôme-Marche pour orchestre	Idem	1895 b
-	De Loin ! Marcietta n° 2 pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1898 b
-	Danse et Flirt. Caprice pour orchestre	Idem	1899 b
-	En s'amusant ! pour orchestre	Turlet	1903 b
-	Valse des flirts pour orchestre	Gaudet	1903 b
-	Aubade istrienne. Souvenir d'Abbazia pour orchestre	Decourcelle [Nice]	1904 b
-	Chinoiserie. Caprice pour orchestre	Idem	1904 b
-	Un ! Deux ! Marche militaire pour orchestre	Turlet	1905 b
-	Une Journée à Capri. Scènes italiennes	Joubert	1907 a
-	Doucement ! Doucement. Petite Marche pour orchestre	Gregh	1907 b
-	Vision charmante. Valse lente	Cortellazzo [Nice]	1909 b 
-	Cantilena d'amore	Decourcelle [Nice]	1910 b 
-	Caresse musicale. Esquisse	Leduc, Bertrand	1912 b 
-	Patrouille de marionnettes	Idem	1912 b 

Tartenac, Hippolyte

Opus	Titre	Édition	Année
-	1 ^{re} Suite	Noël	1882 a

Ten Brink, Jules

Opus	Titre	Édition	Année
10	Divertissement mauresque pour orchestre	Girod	1882 b
-	Chazel. Valse pour orchestre	Marx	1868 b
-	1 ^{re} Suite d'orchestre en <i>sol</i>	Mackar	1875 b

Tesorone, Annibale

Opus	Titre	Édition	Année
-	Enfin seuls ! Petite Pièce pour cordes	Decourcelle [Nice]	1896 c
-	Boneff-Galop pour orchestre	Pisa	1902 b
-	Gavotte Henri II pour orchestre	Heugel	1908 b

Thirion, Louis

Opus	Titre	Édition	Année
12	[1 ^{re}] Symphonie en <i>mi</i> bémol	Durand	1912 abhm

Thomé, Francis

Opus	Titre	Édition	Année
39 ^{ter}	Entracte-pizzicato pour orchestre	Lemoine	1881 bm
70	Andante religioso pour orchestre	Hamelle	1907 b
102	Aubade	Lemoine	1892 b
122	Légende pour harpe et orchestre (ou piano)	Hamelle	1894 b
-	La Fiancée du timbalier (Victor Hugo) pour chœurs et orchestre	Lemoine	1890 m
-	Légende de l'Ukraine	Durand	1902 a

Tiersot, Julien

Opus	Titre	Édition	Année
-	Danses populaires françaises pour orchestre. Suite	Lemoine	1902 abm

Tournemire, Charles

Opus	Titre	Édition	Année
27	Le Sang de la Sirène (M. Brennure, d'après A. Le Braz) pour orchestre, chœurs et solistes	Lemoine	1904 gm
37	Psaume LVII pour orchestre, chœurs et solistes	Janin [Lyon]	1909 gm

Trémisot, Edouard

Opus	Titre	Édition	Année
-	La Bhagavad-Gitâ (Chant V). La Halte divine. Poème symphonique	Enoch	1909 abc

Trépart, Emile

Opus	Titre	Édition	Année
-	Suite fantaisiste	Grus	1890 a 1907 b ☞
-	Pauvres Petits ! Adaptation symphonique sur une poésie de B. Millanvoye	Idem	1904 b

Vidal, Paul-Antoine

Opus	Titre	Édition	Année
-	Petite Suite espagnole. 5 Pièces pour petit orchestre	Heugel	1902 abgm
-	Divertissement flamand	Idem	1914 bgm

Vieu, Jane

Opus	Titre	Édition	Année
-	Charmeuse. Valse pour orchestre sur la valse chantée <i>Volupté</i>	Grus	1900 b
-	La Belle au bois dormant. Valse lente pour orchestre	Enoch	1903 b
-	L'Ivresse des parfums. Valse pour orchestre	Idem	1903 b
-	Menuet de la Princesse pour orchestre	Idem	1903 b
-	Colombine. Air de ballet pour orchestre	Idem	1904 b
-	Suite espagnole	Idem	1904 a
-	Nymphes et papillons pour orchestre	Hachette	1907 b

Widor, Charles Marie

Opus	Titre	Édition	Année
10	Sérénade	Hamelle	1885 c

16	1 ^{re} Symphonie en <i>fa</i>	Durand, Schoenewerk	1873 ac
39	Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Hamelle	1876 cgh 1906 m
41	Concerto pour violoncelle et orchestre	Idem	1889 cgh
54	2 ^e Symphonie en <i>la</i>	Durand	1890 c
56	Suite d'orchestre	Heugel	1895 c
60	Walpurgisnacht (Nuit de Sabbat) pour orchestre [Deuxième édition sous le titre : <i>La Nuit de Walpurgis. Poème symphonique pour orchestre avec chœurs</i>]	Hamelle Heugel	1888 cg 1908 abch
62	Fantaisie pour piano et orchestre	Durand, Schoenewerk	1889 bch
77	2 ^e Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre	Heugel	1906 bcg
-	Maître Ambros. Suite	?	1890 a
-	Ouverture espagnole pour orchestre	Heugel	1898 abghm
-	3 ^e Symphonie pour orgue	Schott	1897 a
-	Choral et variations pour harpe et orchestre	Heugel	1900 ghm
-	Symphonie antique pour orgue et orchestre [avec chœur à la fin]	Idem	1911 ghm

Witkowski, Georges-Martin

Opus	Titre	Édition	Année
-	Carillon. Suite d'orchestre	Enoch	1896 b
-	1 ^{re} Symphonie en <i>ré</i> mineur	Durand	1901 bcmh
-	2 ^e Symphonie en <i>la</i>	Idem	1911 b

Wormser, André

Opus	Titre	Édition	Année
3	Diane et Endymion. Scènes symphoniques	Hartmann	1883 bm
12,2	Gigue	Heugel	1892 c
-	Les Lupercales (Fêtes de Pan). Poème symphonique	Hartmann	1882 m
-	Suite Tzigane pour violon et orchestre	Idem	1885 bm
-	Fantaisie, thème et variations pour le cornet à pistons avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Biardot	1998 b
-	Ballade en <i>ré</i> pour le hautbois, avec accompagnement de piano ou d'orchestre	Idem	1909 bm

Annexe II

Musique à programme dans le cadre de la Société nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante

Société nationale de Musique ¹

N.B. : L'astérisque (*) désigne une création mondiale.

Le nom du chef d'orchestre (son nom, dans la colonne « Nom des interprètes », est précédé de la mention « direction : ») ne s'applique pas nécessairement à l'ensemble d'un concert, mais à l'œuvre concernée.

Concert n ^o	Jour	Œuvre	<Lieu> Nom des interprètes
4	13 janvier 1872	C. SAINT-SAËNS, <i>Le Rouet d'Omphale</i> [deux pianos]	<Salons Pleyel, Wolff & C ^{ie} > piano : Fauré, Saint-Saëns
9	23 mars 1872	C. SAINT-SAËNS, <i>Le Rouet d'Omphale</i> [deux pianos]	<Salons Pleyel, Wolff & C ^{ie} > piano : Fauré, Saint-Saëns
32	13 février 1874	C. FRANCK, <i>Rédemption, morceau symphonique*</i>	<Salle Henri Herz> direction : Franck
37	16 mai 1874 ²	C. SAINT-SAËNS, <i>Phaëton. Poème symphonique</i>	<Maison Henry Herz> direction : Colonne
		E. GUIRAUD, <i>Ouverture d'Artevelde</i> M ^{me} de GRANDVAL, <i>La Forêt*</i> [extrait]	
46	1 ^{er} avril 1875	C. SAINT-SAËNS, <i>Danse macabre</i> [deux pianos]	<Salon Pleyel> piano : Montigny, Saint-Saëns
48	15 mai 1875	V. D'INDY, <i>Prière et Allegro de la Symphonie chevaleresque (Jean Hunyade, libérateur de la Hongrie)*</i> H. DUPARC, <i>Lénore. Symphonie-</i>	<Salons Henry Herz> direction : Colonne

1 Sources : F-Pn et Duchesneau 1997, annexe I.

2 Concert n^o 36 ou 37, respectivement les 15 et 31 mai 1874 selon Duchesneau 1997, annexe I.

		<i>ballade d'après le poème de Bürger</i> TH. DUBOIS, <i>Kermesse</i>	
49	18 décembre 1875	M ^{me} DE GRANDVAL, <i>Esquisses symphoniques</i> [deux pianos]	<Pleyel> piano : M ^{me} de Grandval, Fauré
50	15 janvier 1876	SAINT-SAËNS, <i>Danse macabre</i> [deux pianos]	<Pleyel> piano : Montigny, Saint-Saëns
52	12 février 1876	SAINT-SAËNS, <i>Danse macabre</i> [deux pianos. Prévues à l'origine, cette œuvre n'a pas été intégrée dans le programme définitif]	<Pleyel> piano : Montigny, Saint-Saëns
55	1 ^{er} avril 1876	V. D'INDY, <i>Andante</i> [sostenuto] et <i>Final et Hymne de la Symphonie chevaleresque</i>	<Salle Henri Herz> [avec orchestre]
57	29 avril 1876	H. DUPARC, <i>Lénore. Symphonie-Ballade d'après le poème de Bürger</i> [deux pianos, transcription de C. Saint-Saëns]	<Pleyel> piano : M ^r Jaëll, Saint-Saëns
59	2 décembre 1876	V. D'INDY, <i>Ouverture des Piccolomini</i>	<Pleyel> piano : V. d'Indy, G. Fauré
62	13 janvier 1877	H. DUPARC, <i>Lénore. Symphonie-ballade d'après Bürger</i> [deux pianos, cf. concert n ^o 57]	<Pleyel> piano : Saint-Saëns, Diémer
66	10 mars 1877	V. D'INDY, <i>Ouverture d'Antoine et Cléopâtre, d'après la tragédie de Shakespeare</i> [piano à quatre mains]	<Pleyel> piano : d'Indy, Saint-Saëns
70	13 mai 1877	C. FRANCK, <i>Les Eolides (d'après le poème de Leconte de Lisle)</i> TH. DUBOIS, <i>Fragments symphoniques</i>	<Salle Erard> [avec orchestre]
72	22 décembre 1877	B.-M. COLOMER, <i>Chasse fantastique</i> [deux pianos à quatre mains]	<Salle Pleyel> piano : Braud, de Bussy, Castellanos, Colomer
80	27 avril 1878	S. ROUSSEAU, <i>Mélancholia. Morceau symphonique*</i> B. GODARD, <i>Fragments de la Symphonie gothique</i>	<Pleyel> direction : Colonne
81	7 mai 1878	BERNARD, <i>Beatrice. Ouverture (d'après Dante)*</i> V. D'INDY, <i>La Forêt enchantée.</i>	<Erard> direction : Colonne

<i>Légende symphonie</i>			
82	14 décembre 1878	C. SAINT-SAËNS, <i>La Jeunesse d'Hercule (poème symphonique)</i> [deux pianos]*	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Diémer, Saint-Saëns
83	28 décembre 1878	V. D'INDY, <i>Ouverture des Piccolomini</i> [piano à quatre mains]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Chabrier, d'Indy
89	20 avril 1879	C. BENOÎT, <i>Fantaisie légendaire</i> * LUIGINI, <i>Carnaval turc. Poème symphonique</i> *	<Salle Erard> direction : Colonne
90	3 mai 1879	CH. LEFEBVRE, <i>Ouverture de Brutus</i> *	<Salle Pleyel> direction : Colonne
91	17 mai 1879	C. SAINT-SAËNS, <i>Le Rouet d'Omphale</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel> piano : Louis, Pugno
93	3 janvier 1880	E. M. DELABORDE, <i>Ouverture d'Attila</i> [piano à quatre mains]	<Maison Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : M ^{lle} J. Hancelain, Delaborde
100	12 avril 1880	TH. DUBOIS, <i>Ouverture de Frithiof. Légende scandinave</i> V. D'INDY, <i>Le Camp de Wallenstein</i> *	<Salle Erard> direction : Colonne
101	24 avril 1880	P. LACOMBE, <i>Suite pastorale</i>	<Salle Pleyel> direction : Colonne
110	4 avril 1881	C. FRANCK, <i>Les Éolides. Poème symphonique</i>	<Salle Erard> direction : Colonne
111	9 avril 1881	E. CHABRIER, <i>Pièces pittoresques pour piano</i>	piano : M ^{lle} M. Poitevin
119	25 mars 1882	B. M. COLOMER, <i>Chasse fantastique</i> [deux pianos à quatre mains]	<Salle Pleyel> piano : d'Indy, G. Pierné, P. Braud, B.-M. Colomer
121	20 avril 1882	V. D'INDY, <i>La mort de Wallenstein (Ouverture pour le drame de Schiller)</i> E. BERNARD, <i>Élégie (d'après André Chénier) - Ronde fantastique (d'après une légende bretonne)</i> *	<Salle Erard> direction : Colonne
123	6 mai 1882	A. MESSAGER, <i>Loreley. Poème symphonique</i> *	<Salle Pleyel> direction : Colonne
132	31 mars 1883	E. CHAUSSON, <i>Viviane. Poème</i>	<Salle Erard>

		<i>symphonique*</i> C. FRANCK, <i>Le Chasseur maudit</i>	direction : Colonne
133	14 avril 1883	C. BENOÎT, <i>Merlin l'enchanteur. Fantaisie légendaire pour orchestre</i> [piano, transcription par Urbain Le Verrier]*	<Salle Pleyel> piano : A. Messager
134	28 avril 1883	C. FRANCK, <i>Les Éolides</i> [deux pianos]*	<Salle Pleyel> piano : M ^{lle} Poitevin, Haincelain
135	7 mai 1883	G. STREET, <i>Scènes champêtres*</i> A. LUIGINI, <i>La voix des cloches, rêverie</i>	<Salle Pleyel> direction : Colonne
139	26 janvier 1884	C. SAINT-SAËNS, <i>Danse macabre</i> [violon et orchestre]	<Salle Pleyel> violon : M ^{lle} M. Tayau piano : B.-M. Colomer
140	9 février 1884	C. SAINT-SAËNS, <i>La Jeunesse d'Hercule</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel> piano : Messager, Fauré
144	30 mars 1884	H. DUPARC, <i>Lénore. Poème symphonique</i> E. CHAUSSON, <i>Viviane. Poème symphonique*</i> V. D'INDY, <i>Le Camp de Wallenstein. Ouverture pour le drame de Schiller*</i>	<Salle du Cirque d'Hiver> direction : Colonne
147	3 mai 1884	C. FRANCK, <i>Les Éolides. Poème symphonique</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : M ^{lle} C. Welsch, M. Calado
154	15 mars 1885	C. FRANCK, <i>Les Djinnis. Poème symphonique pour piano et orchestre</i>	<Salle du Châtelet> piano : L. Diémer
155	4 avril 1885	C. FRANCK, « Morceau symphonique » de <i>Rédemption</i> [deux pianos, transcription de P. de Bréville] C. SAINT-SAËNS, <i>Le Rouet d'Omphale</i> [deux pianos] V. D'INDY, <i>Le Camp de Wallenstein</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel, Wolff & C ^{ie} > piano : M ^{lle} C. Boutet de Monvel, Marie Fabre piano : M ^{lles} Clara Gurtler-Krauss et Marie Château piano : Messager, d'Indy
156	18 avril 1885	L. LAMBERT, <i>Sous-bois*</i>	<Salle Pleyel, Wolff & C ^{ie} > direction : Albert Ferrand ? ³

3 Le programme indique : « Albert Ferrand et les autres compositeurs ». Il n'est donc pas possible de

159	23 janvier 1886	V. D'INDY, <i>Poème des montagnes*</i>	<Salle Pleyel, Wolff & C ^{ie} > piano : Marie Bordes-Pene
162	6 mars 1886	C. FRANCK, « Fragment symphonique » de <i>Rédemption</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel, Wolff & C ^{ie} > piano : Marguerite Hamman, Joseph Jemain
172	26 mars 1887	A. BRUNEAU, <i>La Belle au bois dormant. Poème symphonique*</i> P. VIDAL, <i>La Vision de Jeanne d'Arc. Poème symphonique*</i> V. D'INDY, <i>Max et Tècla (Les Piccolomini)*</i> C. FRANCK, <i>Les Djinns. Poème symphonique pour piano et orchestre</i>	<Salle Erard> direction : Gabriel Marie ? ⁴ piano : Marie Bornes-Pene
181	10 mars 1888	C. FRANCK, <i>Psyché. Poème symphonique pour orchestre et chœur, poésie de MM. Sicard et Fourcaud*</i>	<Salle Erard> direction : Gabriel-Marie ⁵
187	22 décembre 1888	G. PFEIFFER, <i>Légende héroïque</i>	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Marie Roger-Miclos
188	5 janvier 1889	C. FRANCK, <i>Les Eolides. Poème symphonique</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Clara Janiszewska, Paul Braud
194	6 avril 1889	A. BRUNEAU, <i>Penthésilée. Poème symphonique pour orchestre et chant (Catulle Mendès)*</i>	Chant : Lucienne Breval direction : Gabriel Marie ⁶
196	27 avril 1889	G. ALARY, <i>Hamlet. Poème symphonique*</i>	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} >
199	1 ^{er} février 1890	C. FRANCK, <i>Les Djinns, poème symphonique pour piano et orchestre</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Cécile Monvel, Franck
203	5 avril 1890	E. CHAUSSON, <i>Viviane. Poème symphonique</i> [piano à quatre mains, transcription par d'Indy]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : d'Indy, Chausson

déterminer avec précision les œuvres que ces compositeurs ont dirigées.

4 Situation analogue avec celle décrite dans la note précédente, avec cette fois-ci comme chef d'orchestre Gabriel Marie.

5 Cf. note précédente.

6 *Idem.*

		V D'INDY, <i>Poème des montagnes. Suite pour le piano</i>	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : d'Indy
204	19 avril 1890	H. DUPARC, <i>Lénore. Symphonie ballade d'après Burger</i> [deux pianos, transcription par C. Saint-Saëns]	<Salle Pleyel Wolff & C ^{ie} > piano : Paul Fournier, d'Indy
206	17 mai 1890	ROPARTZ, <i>Le convoi du fermier. Paysage breton d'après Brizeux</i> R. BONHEUR, <i>Paysage*</i> L. BOELLMANN, <i>Suite pour orchestre*</i>	<Salle Pleyel>
210	7 février 1891	C. FRANCK, <i>Eros et Psyché*</i> [deux pianos, transcription par Paul Braud]	<Salle Pleyel> piano : Gabrielle Turpin, Paul Braud
212	21 mars 1891	V. D'INDY, <i>A. Lac vert, B. Départ matinal, C. Rêve des Tableaux de voyages</i> [pour piano]	<Salle Pleyel> piano : Madeleine Jaeger
213	4 avril 1891	CH. BORDES, <i>Musique de fête, pour accompagner un jeu de paume au pays basque*</i> [piano à quatre mains]	<Salle Pleyel> piano : d'Indy, Ch. Bordes
214	18 avril 1891	P. DE WAILLY, <i>La Délivrance d'Andromède (poème symphonique)*</i>	<Salle Erard> direction : Gabriel-Marie ? ⁷
215	2 mai 1891	J. BORDIER, <i>Adieu suprême*</i> Anselme VINÉE, <i>Le Jour du pardon, pièce symphonique*</i> de la suite <i>Bretagne</i> .	<Salle Pleyel> direction : Gabriel-Marie ? ⁸
220	20. Februar 1892	BOUGAULT-DUCOUDRAY, <i>Trois pièces pour piano* – Fumées. Recueil de quatre pièces pour piano*</i> E. GRIEG, <i>Sigurd Jorsalfar*</i>	<Salle Pleyel> piano : Thérèse Duroziez piano : Ch. Bordes, Chausson
221	5 mars 1892	G. PFEIFFER, <i>Marine*</i>	<Salle Pleyel> direction : Gabriel Marie ? ⁹
225	14 mai 1892	D.C. PLANCHET, <i>Dans la lande,</i>	<Salle Pleyel>

7 Cf. page précédente, note 4.

8 *Idem.*9 *Idem.*

		<i>suite pour orchestre*</i> R. BONHEUR, <i>Esquisse symphonique*</i> P. LACOMBE, <i>Noël audois*</i>	direction : Gabriel Marie ? ¹⁰
230	4 mars 1893	E. LACROIX, <i>3 Pièces pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Edouard Risler
232	8 avril 1893	P. FOURNIER, <i>Iris. Conte symphonique*</i>	<Salle Erard> direction : Gabriel Marie ? ¹¹
233	22 avril 1893	L. BOELLMANN, a. <i>Veillée</i> , b. <i>Tournoi*</i> des <i>Scènes du Moyen-Age</i>	<Salle Pleyel> direction : Gabriel Marie ? ¹²
235	6 janvier 1894	LISZT, <i>Die Ideale. Poème symphonique</i> [deux pianos]*	<Salle Pleyel> piano : L. Diémer, Ed. Risler
237	17 février 1894	E. CHABRIER, <i>Mélancolie - Improvisation - Idylle - Scherzo-Valse*</i>	<Salle Pleyel> piano : Ed. Risler
238	3 mars 1894	L. LAMBERT, <i>Légende roumaine*</i>	<Salle Pleyel>
		G. ROPARTZ, <i>Les Landes. Paysage breton pour orchestre*</i>	
240	31 mars 1894	C. FRANCK, <i>Les Djinns. Poème symphonique pour piano et orchestre</i> P. LACOMBE, <i>Légende symphonique</i>	<Salle Erard> direction : Gabriel Marie ? ¹³ piano : M ^{me} Henri Jossie
		A. GLAZOUNOV, <i>La Forêt (op. 13). Poème symphonique*</i>	
242	23 décembre 1894	L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY, <i>L'Enterrement d'Ophélie*</i> C. A. DEBUSSY, <i>Prélude à l'Après-Midi d'un Faune. Eglogue de Stéphane Mallarmé*</i> C. FRANCK, <i>Rédemption. Morceau symphonique</i>	<Salle d'Harcourt> direction : Gustave Doret
244	23 février 1895	E. CHAUSSON, <i>Viviane. Poème</i>	<Salle d'Harcourt>

10 Cf. *supra*, note 4.11 *Idem*.12 *Idem*.13 *Idem*.

		<i>symphonique</i> M. D'OLLONE, <i>Dans la Forêt*</i> E. GUIRAUD, <i>Ouverture d'Artevelde</i>	direction : Gustave Doret
248	29 décembre 1895	L. LAMBERT, <i>Tanger, le soir. Rapsodie marocaine</i>	<Salle d'Harcourt> direction : Gustave Doret ? ¹⁴
253	11 avril 1896	F. LISZT, <i>Symphonie de Faust, d'après Goethe</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel> piano : Risler, Cortot
256	9 janvier 1897	H. DUPARC, <i>Lénore. Poème symphonique</i> [deux pianos, transcription par C. Saint-Saëns]	<Salle Pleyel> piano : Paul Braud, René Vanzande
258	13 février 1897	F. SCHMITT, <i>Trois Préludes pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Auguste Pierret
260	6 mars 1897	V. D'INDY, <i>Poème des montagnes</i>	<Salle Pleyel> piano : Marthe Dron
262	18 mai 1897	L. DE SERRE, <i>Les Caresses. Pièce symphonique*</i> P. DUKAS, <i>L'Apprenti sorcier (d'après une ballade de Goethe)*</i>	<Salle du Nouveau Théâtre> direction : d'Indy
266	5 mars 1898	M. RAVEL, <i>Sites auriculaires pour deux pianos</i>	<Salle Pleyel> piano : Mathe Dron, Ricardo Viñes
267	19 mars 1898	PLANCHET, <i>L'Éveil de la Lande</i> , première partie de : <i>Breiz. Poème symphonique en trois parties</i> ROPARTZ, <i>Dimanche breton*</i> (À l'église, Au Cimetière, La Procession, La Danse) L. MOREAU, <i>Sur la mer lointaine</i>	<Salle du Nouveau Théâtre> direction : Colonne
268	2 avril 1898	BALAKIREW, <i>Islamey. Fantaisie orientale pour piano</i>	<Pleyel> piano : Auguste Pierret
276	8 avril 1899	P. PORTHMANN, <i>Midi (poème symphonique)*</i> G. SPORCK, <i>Islande*</i> PLANCHET, « La Baie des Trépassés »* de : <i>Breiz, poème</i>	<Salle Pleyel> direction : Gabriel Marie ? ¹⁵

14 Situation analogue avec celle décrite à la note 3 (cf. *supra*), avec cette fois-ci comme chef d'orchestre Gustave Doret.

15 Situation analogue avec celle décrite à la note 3 avec comme chef d'orchestre : Gabriel Marie.

<i>symphonique en trois parties</i>			
279	13 janvier 1900	J. JEMAIN, <i>Aspirations*</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
280	27 janvier 1900	V. D'INDY, <i>Tableaux de voyage</i>	<Salle Erard> piano : Blanche Selva
288	19 janvier 1901	V. D'INDY, <i>Poème des montagnes. Suite pour piano</i> BALAKIREW, <i>Islamey. Fantaisie orientale pour piano</i>	<Salle Erard> piano : Blanche Selva
295	26 avril 1901	M. DUCOURAU, <i>Euskual Erria (impressions pittoresque du pays basque)*</i>	<Salle du Nouveau Théâtre> direction : M. de Bréville
298	25 janvier 1902	C. BORDES, <i>Suite basque pour flûte et instruments à cordes</i>	<Salle Pleyel> flûte : Georges Barrère. Quatuor Fernandez
303	5 avril 1902	M. RAVEL, <i>Pavane pour une infante défunte* – Jeux d'eau</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
304	6 mai 1902	D. DE SÉVERAC, <i>Nymphes au crépuscule (Tableau musical)*</i> A. BERTELIN, <i>La Légende de Loreley*</i> M. DUCOURAU, <i>Au Jardin des morts (Poème pour orchestre)*</i> M. ALQUIER, <i>Cortège nuptial*</i>	<Salle Erard> direction : Vincent d'Indy ?, Sylvio Lazzari ? ¹⁶ .
305	10 janvier 1903	E. CHAUSSON, <i>Paysage</i>	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes
309	7 mars 1903	J. HURÉ, <i>Prélude symphonique (1901)*</i> [avec la note : <i>Ce poème symphonique sert de prélude au troisième acte d'un drame lyrique en préparation</i>]	<Salle Erard> direction : Alfred Cortot ? ¹⁷
313	9 janvier 1904	C. DEBUSSY, <i>Estampes</i>	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes
317	5 mars 1904	E. CHABRIER, <i>Pièces pittoresques pour piano</i>	<Schola Cantorum> piano : Blanche Selva

16 Situation analogue avec celle décrite dans la note 3 avec comme chefs d'orchestre supposés cette fois-ci : Vincent d'Indy et Sylvio Lazzari.

17 Situation analogue avec celle décrite dans la note 3 avec comme chef d'orchestre Alfred Cortot.

318	14 mars 1904	J. HURÉ, <i>Nocturne pour piano et orchestre*</i> [qualifié de « poème symphonique » dans le programme] D. E. INGHELBRECHT, <i>Deux pièces pour orchestre</i>	<Salle Erard> Jean Huré	piano :
319	19 mars 1904	CH. BORDES, <i>Suite basque pour flûte et quatuor à cordes</i>	<Salle Pleyel> flûte : Georges Barrère Quatuor Zimmer	
321	17 mai 1904	A. ROUSSEL, <i>Résurrection (Prélude symphonique) pour orchestre*</i> A. CORTOT, <i>Intermèdes pour orchestre</i>	<Salle du Nouveau Théâtre> direction : Alfred Cortot	
325	18 février 1905	D. DE SÉVERAC, <i>Coin de cimetière au printemps</i> und <i>A cheval dans la prairie</i> , extrait de <i>En Languedoc. Suite pour piano*</i> C. Debussy, <i>Masques*</i> et <i>L'Isle Joyeuse*</i> pour piano	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes	
326	4 mars 1905	P. DE WAILLY, <i>Poème pour deux violons, alto et violoncelle</i> BALAKIREFF, <i>Islamey. Fantaisie orientale</i> [deux pianos, transcription par Alfred Casella]	<Salle Pleyel> violon : Maurice Hayot et Lucien André alto : Frédéric Denayer violoncelle : Joseph Salmon	
327	18 mars 1905	F. SCHMITT, <i>Musiques intimes (Sept petits poèmes pour piano)*</i>	<Salle de la Schola Cantorum> piano : Marguerite Long	
328	1 ^{er} avril 1905	D. E. INGHELBRECHT, <i>Automne. Esquisses symphoniques*</i>	<Salle Erard> direction : Alfred Cortot ? ¹⁸	
331	6 janvier 1906	M. RAVEL, <i>Miroirs. Cinq pièces pour piano*</i>	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes	
333	3 février 1906	D. DE SÉVERAC, <i>En Languedoc. Suite pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Blanche Selva	
339	26 avril 1906	J. POUËIGH, <i>Fünn (Suite d'orchestre d'après les Contes de G. d'Esparbès)</i>	<Salle Erard> direction : Marcel Labey ?, D. E. Inghelbrecht ? ¹⁹	

18 *Idem.*

		C. GRILLON, <i>Pénombre (Pièce symphonique)*</i>	
342	26 janvier 1907	P. LADMIRAULT, <i>Trois Esquisses pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : M. Motte-Lacroix
343	9 février 1907	V. D'INDY, <i>Jour d'été à la montagne</i> [deux pianos]	<Salle Pleyel> piano : Blanche Selva, Marcel Labey
344	23 février 1907	G. DUPONT, <i>Les heures dolentes*</i>	<Salle Pleyel> piano : Maurice Dumesnil
346	23 mars 1907	J. CHANTELOUBE DE MALARET, <i>Dans la montagne. Suite pour violon et piano*</i> FL. SCHMITT, a. <i>Le Chant de l'Anio (d'après une Mélopée Sabine)*</i> , b. <i>Cloître*</i> , c. <i>Brises*</i> , d. <i>Lac*</i> , e. <i>Lucioles*</i>	<Salle de la Schola Cantorum> violon : Armand Parent piano : Marthe Dron
347	6 avril 1907	CH. BORDES, <i>Suite basque pour flûte et instruments à cordes</i>	<Salle Pleyel> flûte : Gaston Blanquart violon : Gaston Lefeuvre et Luzzéna alto : de la Haulle violoncelle : Séau
347 ^{bis}	13 avril 1907	R. DE CASTERA, <i>Poème champêtre pour orchestre</i> E. LACROIX, <i>Haine, Amour et Foi. Poème symphonique pour orchestre</i> E. GRASSI, <i>Nuit orientale. Poème symphonique pour orchestre</i>	<Salle Erard>
348	20 avril 1907	V. D'INDY, <i>Souvenirs. Poème pour orchestre*</i> M. POLLET, <i>Danse de Salomé*</i>	<Salle Erard> direction : d'Indy ?, M. Labey ? ²⁰
351	8 février 1908	P. COINDREAU, <i>En Forêt. Suite pour piano</i> ALBENIZ, <i>Ibéria (1^{er} Cahier)</i>	<Salle Pleyel> piano : Blanche Selva
354	21 mars 1908	ALBENIZ, <i>Ibéria (2^e Cahier)</i>	<Salle Pleyel>

19 Situation analogue avec celle décrite dans la note 3 avec comme chefs d'orchestre supposés cette fois-ci : Marcel Labey et D. E. Inghelbrecht.

20 Idem avec Vincent d'Indy et Marcel Labey.

			piano : Blanche Selva
355	4 avril 1908	P. LE FLEM, <i>Grèves et landes pour piano*</i> A. GROZ, <i>Epithalame pour piano*</i>	<Salle des Agriculteurs> piano : Maurice Dumesnil
357	9 janvier 1909	M. RAVEL, <i>Gaspard de la nuit. Trois poèmes pour piano, d'après Aloysius Bertrand</i>	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes
359	6 février 1909	V. D'INDY, <i>Tableaux de voyage</i>	<Salle Erard> piano : Blanche Selva
360	20 février 1909	M. DE SEROUX, <i>Marines pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Lucien Lambotte
361	13 mars 1909	D. E. INGHELBRECHT, <i>Pour le jour des premières neiges au vieux Japon*</i>	<Salle Gaveau> <i>Concert avec orchestre</i> direction : V. d'Indy ? Labey ? ²¹
365	8 janvier 1910	V. D'INDY, <i>Poèmes des montagnes</i> CH. BORDES, <i>Suite basque pour flûte et quatuor à cordes</i>	<Salle Erard> piano : Blanche Selva
369	5 mars 1910	L. THIRION, <i>Rêves. Trois nocturnes pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
370	18 mars 1910	M. ORBAN, <i>Pièces brèves pour piano</i>	<Salle Pleyel> piano : Lucien Lambotte
372	30 avril 1910	C. DEBUSSY, a. <i>Soirée dans Grenade</i> , b. <i>L'Isle Joyeuse</i>	<Salle Erard> piano : Ed. Risler
373	27 mai 1910	J. HENRY, <i>Poème pour orchestre*</i> D. E. INGHELBRECHT, <i>Rapsodie de Printemps*</i> E. CHAUSSON, <i>Soir de fête. Poème pour orchestre</i> H. MUNKTELL, <i>Suite dalécarlienne</i>	<Salle Gaveau> direction : Vincent d'Indy ou Emile Inghelbrecht ?
377	11 février 1911	E. BONNAL, <i>Légende pour violon*</i>	<Salle Pleyel> violon : Firmin Touche
378	25 février 1911	E. CHABRIER, <i>Sous bois und Scherzo-Valse des Pièces pittoresques</i>	<Salle Pleyel> piano : Blanche Selva

21 *Idem.*

383	20 mai 1911	P. LE FLEM, <i>Les voix du large. Esquisse symphonique*</i>	<Salle Gaveau> [avec orchestre]
389	9 mars 1912	M. RAVEL, <i>Gaspar de la Nuit</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
393	18 mai 1912	G. GROULEZ, <i>La vengeance des fleurs. Illustration symphonique d'après une ballade de Freiligrath*</i> ROUSSEL, <i>Évocations*</i>	<Salle Gaveau> direction : Rhené-Baton
398	15 mars 1913	G. DE CHOIET, <i>L'Île heureuse. Sept pièces pour le piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : M ^{lle} Marion
399	5 avril 1913	J. CRAS, <i>Poèmes intimes*</i> E. SATIE, <i>Véritables Préludes flasques (pour un chien)*</i> CL DEBUSSY, <i>Trois préludes</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
400	18 avril 1913	ROGER-DUCASSE, <i>Au Jardin de Marguerite. Poème symphonique avec soli et chœurs*</i> CL. DEBUSSY, <i>Printemps. Poème symphonique*</i>	<Salle Gaveau> direction : Camille Chevillard soprano : Rose Féart alto : Camille Chadeigne ténor : Gabriel Paulet basse : Krummacker
401	17 mai 1913	G. GROULEZ, <i>Improvisations sur Londres*</i>	<Salle Pleyel> piano : Maurice Dumesnil
402	24 mai 1913	J. TURINA, <i>La Procession du Rocio*</i>	<Salle Gaveau> direction : J. Turina
403	10 janvier 1914	BALAKIREW, <i>Islamey (fantaisie orientale)</i>	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes
404	24 janvier 1914	G. ROPARTZ, <i>Dans l'ombre de la Montagne pour piano*</i>	<Salle Pleyel> piano : Blanche Selva
409	25 avril 1914	D. DE SÉVERAC, <i>Les Muletiers devant le Christ de Llivia</i> J. TURINA, <i>Soir d'été sur la terrasse</i> M. RAVEL, <i>Alborada del Gracioso</i>	<Salle Pleyel> piano : Ricardo Viñes
410	17 mai 1914	M. DESREZ, <i>Etoile. Poème symphonique*</i> M. ORBAN, <i>Deux esquisses symphoniques</i>	<Salle Gaveau> direction : M. Desrez <Salle Gaveau> direction : H. Morin

Société indépendante de Musique

(1910-1914)²²

* création mondiale

** création française

Concert n ^o	Jour	Œuvre	<Lieu> Nom des interprètes
1	20 avril 1910	M. RAVEL, 5 pièces de <i>Ma Mère l'Oye</i> * [piano à quatre mains]	<Salle Gaveau> piano : Christiane Verger et Germaine Durovy
2	4 mai 1910	J. BULL, <i>Chasse du roy et Bouffons</i> pour clavecin	<Salle Gaveau> clavecin : Wanda Landowska
4	25 mai 1910	C. GALÉOTTI, <i>Légende pour harpe</i> CL. DEBUSSY, <i>Danseuses de Delphes, Voiles, La Cathédrale engloutie, La Danse de Puck des Préludes</i> [pour piano]* T. SZANTO, <i>Berceuse de la mort</i>	<Salle Erard> harpe : Micheline Kahn piano : Theodor Szántó
5	9 juin 1910	R. BARDAC, <i>Soleil d'hiver et Kermesse</i> [pièces d'orchestre]* M. Delage, <i>Conté par la mer</i> [pour orchestre]*	<Salle Gaveau> Orchestre et chœur de l'Association Hasselmans direction : D.E. Inghelbrecht
7	6 février 1911	M. CORRETTE, <i>La Naissance de la Musette pour viole de gambe et clavecin</i> P. D'ANDRIEU, <i>La Fête du village pour clavecin</i> G. GROVLEZ, <i>Improvisations sur Londres</i> ** [pour piano]	<Salle Gaveau> viole de gambe : Lily Schreiber clavecin : Ninette Chassaing piano : vraisemblablement Maurice Dumesnil
8	20 février 1911	G. JACOB, <i>Heures bourguignonnes pour orgue</i> *	<Salle Gaveau>
10	24 mars 1911	E. CHABRIER, <i>Feuillet d'Album et Ronde champêtre</i> [pièce posthume pour piano]	<Salle Gaveau> piano : Robert Schmitz

22 Source : Duchesneau 1994 (et tout particulièrement : « Programmation de la Société Musicale Indépendante entre 1910 et 1914 », p. 272-281). Du même : « Programmes de la Société indépendante de musique (1910-1935) », Duchesneau 1997, annexe II.

		D. E. INGHELBRECHT, <i>La nursery</i> [pour piano]*	<Salle Gaveau> piano : Magdeleine Tagliaferro
11	6 avril 1911	J. TURINA, <i>Rincones sevillanos</i> [pour piano]*	piano : Joaquín Turina
12	24 avril 1911	C. DEBUSSY, <i>Nocturnes</i> [deux pianos, transcription par Ravel et Aubert]	<Salle Gaveau> piano : Ravel et Louis Aubert
14	7 juin 1911	J. CASSADO, <i>Hispania</i> [pour piano et orchestre]	<Salle Gaveau> piano : Montoriol-Tarrès direction : D.E. Inghelbrecht
16	12 février 1912	J. TURINA, <i>Scène andalouse*</i> [pour alto, piano et quatuor à cordes]	<Salle Gaveau> alto : L. Blinof piano : Joaquín Turina Quatuor Leroux-Reboul
20	18 avril 1912	J. DUREI, <i>Chauve-souris*</i> [pour piano]	<Salle Gaveau> piano : Mathilde de Coffèr
23	16 juin 1912	C. KOECHLIN, <i>Les Vendanges*</i> [pour orchestre] E. SATIE, <i>Prélude de la porte héroïque du ciel</i> [pour orchestre]	<Salle Gaveau> direction : D.E. Inghelbrecht
24	3 mai 1913	F. SCHMITT, <i>Sur un vieux petit cimetière et Solitude</i> [pièces pour piano] E. GRANADOS, <i>Goyescas</i> (Compliments, La Maya et le rossignol) [pour piano]	<Salle de la Société des concerts> piano : Fl. Schmitt piano : Montoriol-Tarrès
27	5 juin 1913	E. SATIE, <i>Descriptions automatiques pour piano*</i>	<Salle de la Société des concerts> piano : Ricardo Viñes
28	10 décembre 1913	F. SCHMITT, <i>Lande und Tournoiement</i> [pièces pour la harpe]	<Salle Pleyel> harpe : Lucile Wurmser-Delcourt
30	14 janvier 1914	E. SATIE, <i>Chapitres tournés en tous sens*</i> [pour piano] Fl. SCHMITT, <i>Une semaine du petit elfe Ferme-l'œil</i> [pour piano à quatre mains]	<Salle Erard> piano : Ricardo Viñes piano : Alice Durand et Denise Haas
34	6 mars 1914	M. DELMAS, <i>Impressions d'Ariège</i> (Sieste, Usines, ?) [pour piano]	?
36	4 avril 1914	E. GRANADOS, <i>Goyescas</i>	<Salle Pleyel> piano : Enr. Granados

37	4 mai 1914	R. ARENAL, <i>De mon pays pour piano</i>	<Salle Pleyel> piano : R. Aréna
38	3 juin 1914	L. VUILLEMIN, <i>Soirs armoricains*</i> [pour piano]	<Malakoff> piano : Maurice Dumesnil

Bibliographie

- Ackermann 1986 ACKERMANN, Peter, « Absolute Musik und Programmusik. Zur Theorie der Instrumentalmusik bei Liszt und Wagner », *Liszt-Studien* 3, p. 21-27.
- Altenburg 1977 ALTENBURG, Detlef, « Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im Symphonischen Werk von Franz Liszt », *Liszt-Studien* 1, p. 9-25.
- Altenburg 1997 ALTENBURG, Detlef, « Robert Schumann und Franz Liszt. Die Idee der poetischen Musik im Spannungsfeld von deutscher und französischer Musikanschauung », *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juni 1994 in Düsseldorf*, éd. par Ute BÄR, Mayence, Schott, 1997, p. 125-138.
- Barricelli/Weinstein BARRICELLI, J. P. et WEINSTEIN, L., *Ernest Chausson. The composer's life and works*, Westport, Greenwood Press, 1973 [reprint de la première édition, parue chez Norman Univ. of Oklahoma Press, en 1955].
- Beaujean/Littré 1886 BEAUJEAN, Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du Dictionnaire de E.[mile] Littré de l'Académie française*, Paris, Hachette, ⁸1886.

- Beaujean/Littré 1905 BEAUJEAN, Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du Dictionnaire de E.[mile] Littré de l'Académie française*, Paris, Hachette, ¹¹1905.
- Beaujean/Littré 1914 BEAUJEAN, Amédée, *Dictionnaire de la langue française. Abrégé du Dictionnaire de E.[mile] Littré de l'Académie française*, Paris, Hachette, ¹²1914.
- Beauquier 1865 BEAUQUIER, Charles, *Philosophie de la musique*, Paris, Germer Baillière, 1865.
- Beauquier 1870 BEAUQUIER, Charles, « Le drame musical », *Le Ménestrel* 37/31, 3 juillet 1870, p. 211 sq.
- Beauquier 1877 BEAUQUIER, Charles, *La musique et le drame. Etude d'esthétique*, Paris, Fischbacher, ²1884.
- Berlioz 1837 BERLIOZ, Hector, « De l'imitation musicale », *Revue et Gazette musicale de Paris* 4/1 et 2, 1^{er} et 8 janvier 1837, p. 9-11 et 15-17.
- Berlioz 1862 BERLIOZ, Hector, *À travers chants, études musicales, adorations, boutades et critiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1862.
- Berlioz 1870 BERLIOZ, Hector, *Mémoires de Hector Berlioz, membre de l'Institut de France, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur*, Paris, Michel Lévy frères, 1870. Voir aussi : *Le Ménestrel* 37/19-20, avril 1870, p. 145-146, 159-160 et 189-190.

- Berlioz 1971 BERLIOZ, Hector, *À travers chants*, éd. par Léon Guichard, préface de Jacques Chailley, Paris, Gründ, 1971.
- Bödeker/Veit/Werner *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914. France, Allemagne, Angleterre*, éd. par Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT et Michael WERNER, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.
- Boutarel 1886 BOUTAREL, Amédée, « L'œuvre symphonique de Franz Liszt et l'esthétique moderne », *Le Ménestrel* 52, 1885/86, p. 129 sq., 137 sq., 145 sq., 153 sq., 253 sq., 261 sq., 269 sq., 277 sq., 293 sq., 301 sq.
- Bouyer 1902 BOUYER, Raymond, « L'âme allemande et l'esprit français », *Le Ménestrel* 68/15, 13 avril 1902, p. 116.
- Bouyer 1903 BOUYER, Raymond, « Pour le centenaire d'un maître français », *Le Ménestrel* 69/6, 8. février 1903, p. 42 sq.
- Bouyer 1908 BOUYER, Raymond, « Orchestre et littérature », *Le Ménestrel* 74/12, 21 mars 1908, p. 91-92.
- Bouyer 1907 BOUYER, Raymond, « Physionomie actuelle de l'évolution musicale », *La Revue bleue* 44/série 5, volume 8, 1907, p. 89-91.
- Brenet 1882 BRENET, Michel [= Marie Bobillier], *Histoire de la symphonie à orchestre, depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement*, Paris, Gauthier-Villars, 1882.
- Buschkötter/Schaefer BUSCHKÖTTER, Wilhelm et SCHAEFER, Hansjürgen, *Handbuch der internationalen Konzertliteratur. Instrumental-*

- und Vokalmusik*, Berlin et New York, W. de Gruyter, 1996.
- Calvocoressi 1905 CALVOCORESSI, M.-D., « Les Œuvres symphoniques de Liszt », *Le Courrier musical* 8/22, 15 novembre 1905, p. 636.
- Calvocoressi 1907/8 CALVOCORESSI, M.-D., « Esquisse d'une esthétique de la musique à programme », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 9, 1907-1908, p. 424.
- Carlez 1870 CARLEZ, Jules, *Les Musiciens paysagistes*, Caen, Imprimerie de F. Le Blanc-Hardel, 1870.
- Caullier 1981 CAULLIER, Joëlle, « Les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914 », *Revue de musicologie* 67/2, 1981, p. 191-210.
- Caullier 1993 CAULLIER, Joëlle, *La Belle et la Bête. L'Allemagne des Kapellmeister dans l'imaginaire français (1890-1914)*, Tusson, Du Lérot, 1993 (Coll. Transferts).
- Chailley 1982 CHAILLEY, Jacques, « Le Poème de Chausson et sa source littéraire », *L'Éducation musicale* n° 287, avril 1982, p. 233.
- Chantavoine 1906 CHANTAVOINE, Jean, « Franz Liszt et l'art classique », *Le Courrier musical* 9, 1906.
- Chantavoine 1911 CHANTAVOINE, Jean, « La musique française en 1911 », *L'année musicale* 1, 1911, p. 253-260.
- Chantavoine 1912 CHANTAVOINE, Jean, « La musique française en 1912 », *L'année musicale* 2, 1912, p. 227-232.
- Chantavoine 1913 CHANTAVOINE, Jean, « La musique française en 1913 »,

L'année musicale 3, 1913, p. 283-289.

- Chantavoine 1950 CHANTAVOINE, Jean, *Le poème symphonique*, Paris, Larousse, 1950.
- Chausson 1925 CHAUSSON, Ernest, « Lettres inédites à Paul Poujaud », *La Revue musicale* [numéro spécial Chausson], 1/2, décembre 1925, p. 143-174.
- Chion 1993 CHION, Michel, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993 (Les Chemins de la musique).
- Colin 1905 COLIN, Armand, *Dictionnaire encyclopédique illustré Armand Colin*, Paris, A. Colin, 1905.
- Comettant 1861 COMETTANT, Oscar, « Les Apôtres de la musique de l'avenir en conseil secret », *L'Art musical* 1/17, 28 mars 1861, p. 129-132.
- Comettant 1869 COMETTANT, Oscar, « Hector Berlioz », *Le Ménestrel* 36/15, 14 mars 1869, p. 113-115.
- Cook 1991 COOK, Peter, « Vincent d'Indy's Istar », *The Music Review* 52, 1991, p. 237-245.
- Dahlhaus 1974 DAHLHAUS, Carl, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München, E. Katzbichler, 1974.
- Dahlhaus 1978 DAHLHAUS, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978.

- Dahlhaus 1980 DAHLHAUS, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft ; Laaber, Laaber-Verlag, 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6).
- Dahlhaus 1981 DAHLHAUS, Carl, « Liszts Idee des Symphonischen », *Liszt-Studien* 2, p. 36-42
- Dahlhaus 1987 DAHLHAUS, Carl, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987, ³1993 (Große Komponisten und ihre Zeit).
- David 1870 DAVID, Félicien, *Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Notice sur Hector Berlioz [...] lue dans la séance du 30 juillet 1870*, Paris, Imprimerie de Didot, 1870.
- Debussy 1926 DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gallimard, 1926, p. 165 [édition originale : Paris, Dorbon aîné ; Nouvelle revue française, 1921].
- Debussy 1993 *Claude Debussy. Correspondance 1884-1918*, éd. par François LESURE, Paris, Hermann, 1993 (Collection Savoir : Sur l'Art).
- Determann 1989 DETERMANN, Robert, *Begriff und Ästhetik der Neudeutschen Schule. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 1989.
- Dmitrieva/Espagne *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie*, sous la direction de Katia DMITRIEVA et Michel ESPAGNE, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1996.

- Dömling 1971 DÖMLING, Wolfgang, « Debussy und der Impressionismus. Zu einem abgestandenen Thema », *Neue Zeitschrift für Musik* 132, 1971, p. 290-292.
- Dömling 1985 DÖMLING, Wolfgang, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985 (Große Komponisten und ihre Zeit).
- Dömling 1986 DÖMLING, Wolfgang, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag, 1986 (Große Komponisten und ihre Zeit).
- Duchesneau 1994 DUCHESNEAU, Michel, « Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante. 'Projet mirifique de concerts scandaleux' », *Revue de musicologie* 80/2, 1994, p. 251-281.
- Duchesneau 1996 DUCHESNEAU, Michel, « La musique française pendant la Guerre 1914-1918. Autour de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante », *Revue de musicologie* 82/1, 1996, p. 123-153.
- Duchesneau 1997 DUCHESNEAU, Michel, *L'Avant-Garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Spimont, Mardaga, 1997.
- Dukas 1948 DUKAS, Paul, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, avant-propos de G. Samazeuilh, Paris, Société d'éditions françaises et internationales, 1948.
- Eckart-Bäcker 1965a ECKART-BÄCKER, Ursula, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Die Zeit im Spiegel der Kritik*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1965.
- Eckart-Bäcker 1965b ECKART-BÄCKER, Ursula, « Die Wiederbelebung von Hector Berlioz. Ein Beitrag zur Musikanschauung in Frankreich um

- 1900 », Salmen 1965, p. 225-246.
- Eckart-Bäcker 1965c ECKART-BÄCKER, Ursula, « Der Einfluß des Positivismus auf die französische Musikkritik im 19. Jahrhundert », Salmen 1965, p. 69-103.
- Edler 1996 EDLER, Arnfried, « Saint-Saëns' Sinfonik als 'haute composition' », *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich. Zum Problem musikalischer Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Bericht der Tagung am musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 20.11-24.11.1988*, éd. par Christoph-Hellmut MAHLING et Kristina PFARR, Tutzing, H. Schneider, 1996, p. 84-98.
- Ehlert 1878 EHLERT, Louis, *Lettres sur la musique, à une amie traduites et annotées par Félix Grenier*, Paris, J. Baur, 1878 [original : *Briefe über Musik, an eine Freundin*, Berlin, J. Guttentag, ²1868].
- Ehrhardt 1998/1 EHRHARDT, Damien, « Robert Schumanns *Exercices* WoO 31. Überlegungen zur Gesamtkonzeption », *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptions-geschichtliche Aspekte*, Saarbrücken, SDV, 1998 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft ; nouvelle série, 8), p. 60-66.
- Ehrhardt 1998/2 EHRHARDT, Damien, « La Valse D365/2 de Schubert et son impact sur la littérature musicale au XIXe siècle », *Ostinato*

rigore. Revue Internationale d'Etudes Musicales 11/12, 1998, p. 263-287.

- Ehrhardt 2000a EHRHARDT, Damien, « De la virtuosité à l'*anti-virtuosité* ? Quelques réflexions sur la variation chez Frédéric Chopin », *Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales* 15, 2000, p. 227-247.
- Ehrhardt 2000b EHRHARDT, Damien, « Der Krieg 1870/71, die Gründung der Société nationale de Musique und die Ausprägung der Neufranzösischen Schule », *Cahiers de l'AMEFA*, 2, 2002, p. 1-9.
- Ehrhardt 2000c EHRHARDT, Damien, « Aspects du poème symphonique chez Ernest Chausson », *Ostinato rigore*, n° 14, 2000, p. 189-199.
- Ehrhardt 2001 EHRHARDT, Damien, « Hugo Riemann et l'herméneutique musicale », Viret 2001, p. 47-53.
- Ehrhardt 2002a EHRHARDT, Damien, « Zwischen Symphonie und Drama. Die Programmmusik und ihre Gattungen bei Vincent d'Indy », Schwartz/Keym, p. 38-53.
- Ehrhardt 2002b EHRHARDT, Damien, « La réception des œuvres symphoniques de Liszt en France (1866-1886) », *Ostinato rigore*, n° 18, 2002, p. 213-223.
- Ehrhardt 2004 EHRHARDT, Damien, « Die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks und seiner Schüler. Gedanken zu ihrer Entstehung von 1871 bis 1914 », Jost 2004, p. 50-59.

- Ellis 1995 ELLIS, Katharine, *Music criticism in nineteenth-century France. la Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*. Cambridge, Cambridge University press, 1995.
- Ende 1870 ENDE, Heinrich von, « Mitteilungen aus Paris », *Musikalisches Wochenblatt* 1, 1870.
- Ernst 1884a ERNST, Alfred, « Wagner corrigé par Berlioz », *Le Ménestrel* 50/44, 28 septembre 1884, p. 348 sq.
- Ernst 1884b ERNST, Alfred, « Une lettre de M. C. Saint-Saëns », *Le Ménestrel* 50/45, 5 octobre 1884, p. 356 sq.
- Escudier 1866 ESCUDIER, Léon, « L'Abbé Liszt et sa messe », *L'Art musical* 6/16, 22 avril 1866, p. 121-123.
- Espagne 1996 ESPAGNE, Michel, « La communication interculturelle, problèmes et définition », *Actes de la semaine européenne. Les enjeux de la communication interculturelle*, Paris, 1996, p. 7-28.
- Espagne 1999 ESPAGNE, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- Espagne/Hoock-Demarle/Régnier *France-Allemagne. Passages-Partages* par Michel ESPAGNE, Marie-Claire HOOCK-DEMARLE, Philippe RÉGNIER *et alii*, Paris, CDU-SEDES, 1991.
- Fallon 1973 FALLON, Daniel M., *The symphonies and symphonic poems of Camille Saint-Saëns*, thèse, Yale University, 1973.
- Fauquet 1986 FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris, Aux Amateurs de

- livres, 1986 (Domaine musicologique, 1)
- Fauquet 1989 FAUQUET, Joël-Marie, *Correspondance. Edouard Lalo*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.
- Fauquet 1999 FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999 (Bibliothèque des grands musiciens).
- Fausser/Schwartz *Von Wagner zum Wagnerisme, Musik, Literatur, Kunst, Politik* [actes du colloque de Berlin, du 8 au 10 juin 1995], éd. par Annegret FAUSER et Manuela SCHWARTZ, Leipzig, Leipziger Universität Verlag, 1999 (Deutsch-französische Kulturbibliothek, 12)
- Fétis 1866 FÉTIS, François Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 volumes, Paris, Firmin-Didot, 1866-1868.
- Flammarion 1894-98 FLAMMARION, Camille, *Dictionnaire encyclopédique universel contenant tous les mots de la langue française et résumant l'ensemble des connaissances humaines à la fin du XIX^e siècle*, 8 vol., Paris, E. Flammarion, 1894-1898.
- Floros/Marx/Petersen *Programm Musik. Studien zu Begriff und Geschichte einer umstrittenen Gattung*, éd. par C. FLOROS, H. J. MARX et P. PETERSEN, Laaber, Laaber-Verlag 1983 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 6).
- Fouque 1878 FOUQUE, Octave, « Un précurseur d'Hector Berlioz. J.-F. Lesueur », *Le Ménestrel* 44/21-45, 21 avril-6 octobre 1878, p. 161 sq., 169 sq., 177 sq., 185 sq., 193 sq., 209 sq., 217 sq., 225 sq., 233 sq., 241 sq., 249 sq., 257 sq., 265 sq., 273 sq.,

281 sq., 307 sq., 317 sq., 327 sq., 343 sq., 351 sq. et 359 sq.

- Fouque 1882 FOUQUE, Octave, *Les révolutionnaires de la musique. Lesueur - Berlioz - Beethoven - Richard Wagner. La Musique russe*. Paris, Calmann Lévy, 1882.
- Gall 1993 GALL, Lothar, *Germania. Eine deutsche Marianne ? Une Marianne allemande ?* Bonn, Bouvier, 1993 (Réflexions sur l'Allemagne au 20^e siècle).
- Gallois 1994 GALLOIS, Jean, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994 (Bibliothèque des grands musiciens).
- Gauthier-Villars WILLY [= Gauthier-Villars], *Lettres de l'ouvreuse. Voyage autour de la musique*, Paris, Léon Vanier, 1890.
- Goebel 1992 *Programm Musik. Analytische Untersuchungen und didaktische Empfehlungen für den Musikunterricht in der Sekundarstufe*, éd. par A. GOEBEL, Mainz, Schott, 1992.
- Goubault 1984 GOUBAULT, Christian, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genève et Paris, Slatkine, 1984.
- Goubault 1987 GOUBAULT, Christian, « Le Centième Anniversaire de la naissance de Liszt. Un Génie ignoré ou boycotté en France », *La Revue musicale* 405-407, 1987 [actes du Colloque international Franz Liszt, Paris, octobre 1986, éd. par Serge GUT], p. 245-260.
- Gozlan 1870 GOZLAN, Louis-Léon, *Essai de critique musicale. F. Liszt et ses poèmes symphoniques (Symphonische-Dichtungen) [...]*

Précédé d'une note biographique et suivi du catalogue des œuvres de Liszt, Marseille, 1870.

- Grégoire 1886 GRÉGOIRE, Louis, *Dictionnaire encyclopédique des lettres et des arts. Dictionnaire encyclopédique des sciences avec de nombreuses figures intercalées dans le texte*, 2^e partie (Lettres et Arts), Paris, Garnier frères, 1886.
- Grotjahn 1998 GROTJAHN, Rebecca, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875*, Sinzig, Studio, 1998.
- Gut 1982 GUT, Serge, « La musique moderne de 1900 à 1945 », *Histoire de la musique*, éd. par Marie-Claire Beltrando-Patier, Paris, Bordas, 1982, p. 513-560.
- Gut 1986 GUT, Serge, « Berlioz, Liszt und Wagner. Die französischen Komponenten der Neudeutschen Schule », *Liszt-Studien* 3, p. 86 sq.
- Gut 1989 GUT, Serge, *Franz Liszt*, Paris et Lausanne, Editions de Fallois-L'Âge d'Homme, 1989.
- Gut 1993 GUT, Serge, « Europas Musikgeschichte. Frankreich. Deutsche und französische Musik zwischen 1880 und 1920 », *Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1993*, Stuttgart, Internationale Bachakademie; Kassel, Bärenreiter, 1993, p. 62-75.
- Hamburger 2002 HAMBURGER, Klára, « 'Il sommeille sur le seuil de la postérité. S'ouvrira-t-elle pour lui ?' La presse parisienne sur le dernier séjour de Franz Liszt à Paris et à Londres », *Ostinato rigore* 18, 2002, p. 153-168.

- Hanslick 1877 HANSLICK, Eduard, *Du Beau dans la musique. Essai de Réforme de l'Esthétique musicale [...] traduit de l'Allemand sur la 5^e édition par Charles Bannelier*, Paris, Brandus et C^{ie}, 1877.
- Harcourt 1898 HARCOURT, Eugène d', *Aperçu analytique de la Cinquième Symphonie de Beethoven*, Paris, Imprimerie de Ed. Royer, 1898.
- Hippeau 1890 HIPPEAU, Edmond, *Berlioz et son temps*, Paris, P. Ollendorff, 1890.
- Hirsbrunner 1995 HIRSBRUNNER, Theo, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1995.
- Huebner 1999 HUEBNER, Steven, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, nationalism and style*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Imbert 1900 IMBERT, Hugues, « La Symphonie après Beethoven. Réponse à M. Felix Weingartner », *Le Guide musical* 46/33-39, 19 août-30 septembre 1900), p. 591-594, 611-614, 631-635, 647-651, 661-666, 683-686.
- Indy 1906 INDY, Vincent d', *César Franck*, Paris, F. Alcan, 1906.
- Indy 2001 INDY, Vincent d', *Ma vie. Journal de jeunesse. Correspondance familiale et intime, 1851-1931*, éd. par Marie d'INDY, Paris, Atlantica, 2001.
- IndyCours INDY, Vincent d', *Cours de composition musicale II/1*, Paris, Durand & C^{ie}, 1909 [éd. avec la coopération d'Auguste

- SÉRIEYX] ; II/2, Paris, Durand & C^{ie}, s.d. [éd. par August SÉRIEYX].
- IndyW INDY, Vincent d', *De l'influence wagnérienne sur l'art français*, autographe, F-Pn, *Rés. F. 1588 (22)*.
- Jarociński 1971 JAROCIŃSKI, Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, traduit du polonais par Thérèse DOUCHY, Paris, édition du Seuil, 1971 [édition originale : *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Cracovie, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1966].
- Jong 1902 JONG, J. de, « Où sommes-nous ? Où allons-nous ? », *Le Guide musical* 48/14-18, 6 avril-4 mai 1902, p. 311 sq., 339-343, 363-365, 387-389, 411-414 [article traduit du néerlandais par M. Fl. VAN DUYSE, paru à l'origine dans la revue *Onze Eeuw*, en juin-juillet 1900].
- Jost 1994 JOST, Peter, « Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert », *Die Musikforschung* XLVII/2, 1994, p. 127-157.
- Jost 1996 *Gabriel Fauré. Werk und Rezeption. Mit Verzeichnis und Bibliographie*, éd. par Peter JOST, Kassel, Bärenreiter, 1996.
- Jost 1999 JOST, Peter, « Ernest Chausson – Vorläufer des Impressionismus ? Anmerkungen zu seiner Rezeption in Deutschland », *Cahiers de l'AMEFA* I/2, 1999, p. 1-7.
- Jost 2002 JOST, Peter, « Vincent d'Indys Charakterstücke für Klavier », *Schwartz/Keym*, p. 16-37.

- Jost 2004 *César Franck. Werk und Rezeption*, éd. par Peter JOST, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2004.
- Jullien 1877 JULLIEN, Adolphe, *Airs variés. Histoire, critique, biographie musicales et dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- Jullien 1888 JULLIEN, Adolphe, *Hector Berlioz. Sa vie et ses œuvres*, Paris, À la librairie de l'art, 1888.
- Kéramzer 1870 KÉRAMZER, Ives, « De la symphonie moderne et de son avenir », *Revue et Gazette musicale de Paris* 37/24, 12 juin 1870, p. 185 sq.
- Klauwell 1910 KLAUWELL, Otto, *Geschichte der Programmmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1910.
- KoechlinMfm KOECHLIN, Charles, *La Musique française moderne*, autographe, F-Pn, Rés. Vmc. Ms. 24.
- Koppen 1973 KOPPEN, Erwin, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin et New York, W. de Gruyter, 1973.
- Kraus 2001 KRAUS, Beate Angelika, *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfänge bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, Beethoven-Haus, 2001.
- Kunc 1902 KUNC, Pierre, « La littérature dans la musique symphonique contemporaine », *Le Guide musical* 48/35-38, 31 août-21 septembre 1902, p. 615-618, 639-642, 659-663.
- Lacombe 1896 LACOMBE, Louis, *Philosophie et musique. Œuvre posthume*,

Paris, Imprimerie de l'Armorial français, 1896.

- La Laurencie 1905 LA LAURENCIE, Lionel de, *Le goût musical en France*, Paris, A. Joanin, 1905. Reprint : Genève, Slatkine, 1970.
- Larive/Fleury 1901 *Petit Larive & Fleury. Dictionnaire français encyclopédique à l'usage des Adultes et des Gens du Monde*, Paris, G. Chamerot, [1901].
- Larousse 1911 AUGÉ, Claude, *Larousse classique illustré. Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1911.
- Lefebvre 1930 LEFEBVRE, Charles, « Les formes de la musique instrumentale », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. par Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, volume II, Paris, Delagrave, 1930, p. 3121-3129.
- Le Flem 1949 LE FLEM, Paul: « Chausson et la musique pure », *Euterpe* 8, septembre 1949, p. 177.
- Liszt 1855 LISZT, Franz, « Berlioz und seine Haroldsymphonie », *Neue Zeitschrift für Musik* 43, 1855, p. 25-32, 37-46, 49-55, 77-84 et 89-97.
- Liszt 1874 Robert Franz [= LISZT, Franz], « La musique tzigane en Hongrie », *Revue des deux mondes*, 1874, p. 940-962.
- Liszt 1876 LISZT, Franz, « La Mort de Chopin », *Le Journal de musique* 1/21, 21 octobre 1876, p. 2 sq.
- LisztB 1-8 *Franz Liszt's Briefe*, vol. 1-8, éd. par La Mara [= LIPSIUS, Marie], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893-1905.

- LisztBhZ 1-3 *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Bd. 1-3, éd. par La Mara [= LIPSIUS, Marie], Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895-1904.
- LisztSS 1 LISZT, Franz, *Sämtliche Schriften*, volume 1 : *Franz Liszt. Frühe Schriften*, éd. par Rainer KLEINERTZ, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 2000.
- Liszt-Studien 1 *Liszt-Studien 1. Kongress-Bericht Eisenstadt 1975*, éd. par Wolfgang SUPPAN, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977.
- Liszt-Studien 2 *Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978*, éd. par Serge GUT, München et Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1981.
- Liszt-Studien 3 *Franz Liszt und Richard Wagner. Musikalische und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referat des 3. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1983*, éd. par Serge GUT, München et Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1986.
- Locke 1997 LOCKE, Ralph P., « The French Symphony. David, Gounod, and Bizet to Saint-Saëns, Franck, and Their Followers », *The nineteenth-century symphony*, éd. par Kern HOLOMAN, New York, Schirmer Books, 1997, p. 163-194.
- Marmontel 1878 MARMONTEL, Antoine François, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et Médailles*, Paris, Heugel, 1878, ²1888.
- Marmontel 1880 MARMONTEL, Antoine François, *Symphonistes et virtuoses*, Paris, Heugel, 1880.

- Marnold 1900 MARNOLD, Jean, « Richard Strauss », *Le Guide musical*, 18 novembre-16 décembre 1900, p. 835-840, 859-864, 883-886, 907-910, 931-933.
- Massow 1993 MASSOW, Albrecht von, article « Programmusik », *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, éd. par Hans Heinrich EGGBRECHT (21^e livraison), Stuttgart, Steiner, 1993.
- Massow 1994 MASSOW, Albrecht von, article « Absolute Musik », *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, éd. par Hans Heinrich EGGBRECHT (22^e livraison), Stuttgart, Steiner, 1994.
- Monter 1872a MONTER, Em.-Mathieu de, « Revue de 1871 », *Revue et Gazette musicale de Paris* 39/1, 1872, p. 1-3.
- Monter 1872b MONTER, Em.-Mathieu de, « L'Esprit d'initiative et le principe d'association dans le mouvement musical français actuel. Société Nationale de Musique », *Revue et Gazette musicale de Paris* 39/5, 1872, p. 35-36.
- Morel 1878 MOREL, Auguste, « Concours de la Ville de Paris. Le Tasse. Symphonie dramatique de M. Benjamin Godard », *Le Ménestrel* 45/4, 22 décembre 1878, p. 27 sq.
- Orledge 1989 ORLEDGE, Robert, *Charles Koechlin (1867-1950). His Life and Works*, Chur, Harwood academic publishers, 1989.
- Pistone 1991 PISTONE, Danièle: « Les poèmes symphoniques [de César Franck]. L'Exemple des Eolides », *Revue européenne d'études musicales* 1, 1991, p. 81-94.

- Poirée 1883 POIRÉE, Elie, *Paris vécu*, Paris, Fischbacher, 1883.
- Poirée 1884 POIRÉE, Elie, *L'évolution de la musique. La musique en 1884. Les bases de l'évolution*, Paris, Fischbacher, 1884.
- Pougin 1872/73 POUGIN, Arthur, « Adolphe Adam. Introduction », *Le Ménestrel* 39/14, 1872/73, p. 105-107.
- Prod'homme 1904 PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, *Hector Berlioz (1803-1869). Sa vie et ses œuvres. Préface de M. Alfred Bruneau*, Paris, Delagrave, 1904.
- Reyer 1870 REYER, Ernest, « Festival pour l'anniversaire de la mort d'Hector Berlioz », *Le Ménestrel* 37/13, 27 février 1870, p. 101.
- Reyer 1875 REYER, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1875.
- Riemann 1899 RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique [...] traduit d'après la 4^e édition, revu et augmenté par Georges Humbert*, Paris, Perrin, 1899.
- Riemann 1901 RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*, Stuttgart, W. Spemann, 1901.
- Riemann 1906 RIEMANN, Hugo, *Les Eléments de l'esthétique musicale [...] traduit et précédé d'une introduction par Georges Humbert*. Paris, Felix Alcan, 1906.
- Riemann 1913 RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique. Deuxième édition française entièrement remaniée et augmentée par Georges Humbert*, Paris, Librairie Payot & C^{ie}, 1913.

- Riemann 1967 RIEMANN, Hugo, *Präludien und Studien* (reprint), Hildesheim, Olms, 1967, 3 volumes.
- Rolland 1908 ROLLAND, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.
- Rolland 1951 ROLLAND, Romain, *Meister der Musik*, Olten, O. Walter, 1951 [traduction de Rolland 1908 par Wilhelm HERZOG].
- Rollinat 1874 ROLLINAT, Charles, « Liszt et Chopin. Souvenir musical », *Le Temps*, 1^{er} septembre 1874.
- Saint-Saëns 1880 SAINT-SAËNS, Camille, *La Société nationale de Musique, Revue et Gazette musicale de Paris* 47/40, 1880, p. 318-319.
- Saint-Saëns 1884a SAINT-SAËNS, Camille, « Lettre à M. Heugel », *Le Ménestrel* 50/45, 1883/84, p. 356.
- Saint-Saëns 1884b « Ein Brief von Saint-Saëns über Hector Berlioz und Richard Wagner », *Musikalisches Wochenblatt* 15/47, 13 novembre 1884, p. 575 sq. [traduction en allemand de Saint-Saëns 1884a par Max QUARCK]
- Saint-Saëns 1885 SAINT-SAËNS, Camille, *Harmonie et mélodie*, Paris, C. Lévy, 1885.
- Saint-Saëns 1906 SAINT-SAËNS, Camille, « L'Evolution musicale », *Le Ménestrel* 72/25, 24 juin 1906, p. 189-190.
- Saint-Saëns 1909 SAINT-SAËNS, Camille, « Franz Liszt », *Portraits et souvenirs*, Paris, Calmann Lévy, 1909, p. 31 sq.
- Saint-Saëns 1913 SAINT-SAËNS, Camille, *Ecole Buissonnière. Notes et*

Souvenirs, Paris, Pierre Lafitte & C^{ie}, 1913.

- Saint-Saëns 1914 SAINT-SAËNS, Camille, « Liszt, Pianiste », *Au courant de la vie*, Paris, Dorbon aîné, 1914, p. 21-28.
- Saint-Saëns 1916 SAINT-SAËNS, Camille, « L'Avenir de la musique en France », *La Grande Revue*, mars 1916.
- Saint-Saëns 1919 SAINT-SAËNS, Camille, *Les idées de M. Vincent d'Indy*, Paris, Editions Pierre Lafitte, 1919.
- Salmen 1965 *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, éd. par Walter SALMEN, Regensburg, Bosse, 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1).
- Samazeuilh 1905- SAMAZEUILH, Gustave, *Articles, comptes rendus, coupures de presse*, F-Pn, *Vma 1982 (1-16)*, 1905-1910.
- Samazeuilh 1910- SAMAZEUILH, Gustave, *Articles, comptes rendus, coupures de presse*, F-Pn, *Vma 1982 (1-16)*, 1910-1915.
- Schneider 2002 SCHNEIDER, Herbert, « Wallenstein, trilogie d'après le poème dramatique de Schiller op. 12 », Schwartz/Keym, p. 54-96.
- Schumann 1914 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, éd. par Martin KREISIG, Leipzig, Breitkopf und Härtel, ⁵1914.
- Schwartz 1999 SCHWARTZ, Manuela, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indy Fervaal*, Sinzig, Studio, 1999 (Berliner Musik Studien, 18).

- Schwartz/Keym *Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys*, éd. par Manuela SCHWARTZ et Stefan KEYM, Hildesheim, Olms, 2002 (Musikwissenschaftliche Publikationen, 19)
- Seipt 1981 SEIPT, Augustus, *César Francks Symphonische Dichtungen*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1981.
- Servières 1887 SERVIÈRES, Georges, *Richard Wagner jugé en France*. Paris, Librairie illustrée, 1898.
- Tiersot 1904 *Hector Berlioz. Les années romantiques 1819-1842*, éd. par Julien TIERSOT, Paris, Calmann-Lévy, 1904.
- Tiersot 1918 TIERSOT, Julien, *Un demi-siècle de Musique Française. Entre les Deux Guerres (1870-1917)*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1918.
- Tiersot 1937 TIERSOT, Julien, *Lettres de musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle*, Paris, F. Alcan ; Turin, Bocca frères, 1937.
- Trousset 1885-91 *Nouveau Dictionnaire encyclopédique universel illustré. Répertoire des connaissances humaines*, éd. par Jules TROUSSET, Paris, Librairie illustrée, 1885-1891, 6 volumes.
- Udine 1908 Jean d'UDINE [= Clozanet, Albert], « Le wagnérisme en France », MM 20/1, 1908, p. 2-5.
- Vallas 1946-50 VALLAS, Léon, *Vincent d'Indy*, Paris, Albin Michel, 1946-1950, 2 volumes.
- Verdebout 1993 *Guillaume Lekeu. Correspondance. Introduction, chronologie et catalogue des œuvres*, éd. par Luc VERDEBOUT, Liège,

- Mardaga, 1993.
- Viret 2001 *Approches herméneutique de la musique*, éd. par Jacques VIRET, Strasbourg, Presses de l'Université de Strasbourg, 2001.
- Vizentini 1866 VIZENTINI, Albert, « L'Abbé Liszt », *L'Art musical* 6/21, 26 avril 1866, p. 163 sq.
- Weingartner 1898 WEINGARTNER, Felix, *Die Symphonie nach Beethoven*, Berlin, S. Fischer, 1898.
- Weingartner 1900 WEINGARTNER, Felix, *La Symphonie après Beethoven* [traduction en français de Weingartner 1898 par Marguerite CHEVILLARD], Paris, A. Durand et fils, 1900.
- Widor 1922 WIDOR, Charles-Marie, *Notice sur la vie et les œuvres de M. Camille Saint-Saëns. 9 octobre 1835-16 décembre 1921 [...]* lue dans la séance publique annuelle [de l'Académie des beaux-arts] du samedi 2 décembre 1922, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1922.
- Winkler 2002 WINKLER, Gérard J., « Liszt est-il hongrois ? », *Ostinato rigore* 18, 2002, p. 141-151.

Index nominum

N.B. Les noms contenus dans les diverses listes proposées en annexes et dans la bibliographie ne sont pas répétés ici. Les numéros de page indiqués en italiques réfèrent aux notes infrapaginales.

- ADAM, A. 18, 29, 199
ALARD, D. J. 202
ALEXANDRE, E. *111*
ALTENBURG, D. 6, 37
ARMENGAUD, J. P. 6
ATTILA (roi des Huns) 87
ASTRUC, Z. 77
AUBER, D. F. E. 18, *198*, 199
AZÉVÉDO, A. 56
BACH, J. S. 16-18, 33, 34, *57*, *113*
BAILLOT, P. 202
BANNELIER, C. 23, 54-56, 63, 66, 67, 73, *118*, 194, 203, 205
BARON, E. 73
BARRICELLI, J. P. 137
BASÈS 20
BEAUJEAN, A. *49*, 173
BEAUQUIER, C. 65, 66, 73, *74*, 202, 205
BEETHOVEN, L. v. 9, 10, 16-19, 34, 43, 50, 51, 53, 55, 56, 60, 62, 68-71, 73, 76-78, *84*, 85, 96, 100, 110, 112, *113*, 119, 129, 133, 154, 155, 169, 178, 183, 185, 194, 198, 199, 202, 203
BENOIST, F. 16
BENOÎT, C. 56, 57
BERLIOZ, H. 7-9, 12, 13, 31, 37-39, 41, 44, 46, 48, 49, 51-55, 56, 59, 60, 63, 66, 67, 69, 70, 76, 77, 79, 92, 96, 107-128, 145, 154, 172, 175, *176*, 178, 183-187, 193, 197, 200-206
BERNARD (membre de la Société nationale de Musique) 21
BERTIN, E. F. *111*
BISMARCK, O. von 33, 194, 207
BIZET, G. 17, 24, 27, 124, 175, 180, 181, 183, 186, 187
BLANC (membre de la Société nationale de Musique) 20
BLANCHARD, H. 56
BLAZE DE BURY, H. 28, 117
BLUME, F. 162
BOBILLIER, M. 41

- BÖDEKER, H. E. 11
- BONHEUR (membre de la Société nationale de
Musique) 20
- BONNIÈRES, R. de 163
- BORDES, C. 20
- BORODINE, A. P. 171
- BOSQUIN, M^f (chanteur) 112
- BOTTICELLI, S. 130
- BOURGES, M. 52, 56, 58
- BOUTAREL, A. 57, 98-101, 206
- BOUYER, R. 17, 18, 29, 123, 198
- BRAHMS, J. 16, 33, 34, 69, 70, 113,
198, 202
- BRANDUS, L. 66, 117, 175, 205
- BRENDEL, F. 16, 27, 80, 89, 107, 112
- BRENET, M. → BOBILLIER, M.
- BRÉVILLE, P. de 20, 191
- BRUCKNER, A. 34
- BRUNEAU, A. 122, 130, 137, 190
- BÜLOW, H. von 66, 80, 87
- BÜRGER, G. A. 151, 190
- BUSONI, F. 78
- BUSSER, H. 178
- BUSSINE, R. 20, 21
- CALVOCORESSI, M. 40, 45, 72, 75,
103, 207
- CARLEZ, J. 53
- CARRAUD, G. 191, 207
- CARRIOL (connaissance de Duparc) 33
- CARVALHO → SOUSA CARVALHO
- CAULLIER, J. 10, 24, 33, 68, 69
- CHABRIER, E. 18
- CHAILLEY, J. 140
- CHAMINADE, C. 170
- CHANTAVOINE, J. 103, 104, 177, 208
- CHARTON-DEMEUR, M^{me} (chanteuse) 112
- CHAUSSON, E. 5, 11, 12, 22, 57, 58,
74, 79, 129-142, 178, 190, 207
- CHAUVET, A. 15
- CHERUBINI, L. 82
- CHEVILLARD, C. 43, 178
- CHEVILLARD, M. 43, 70, 203, 207
- CHEVILLARD, P. A. F. 202
- CHION, M. 10
- CHOPIN, F. 93, 99
- CHOUDENS, A. C. 111
- COLIN, A. 49
- COLIN, M^f (chanteur) 112
- COLONNE, E. 76-78, 100, 117, 118,
126-128, 131, 136, 164, 205
- COMETTANT, O. 80, 109, 114-116
- CORTOT, A. 100
- COUPERIN, F. 63
- COUSIN, V. 55
- DAHLHAUS, C. 133, 169
- DAMCKE, B. 111
- DANCLA, C. 178
- DANTE ALIGHIERI 162
- DAVID, F. 36, 52, 53, 116, 118, 124,
173, 175, 187
- DAVID, M^f (chanteur) 112
- DEBUSSY, C. 27, 35, 49, 51, 60-64,
73-75, 103, 104, 122, 142, 170, 173,
174, 177, 178, 180, 191, 192, 194-
196, 199, 200, 204, 207, 208
- DELVEDEZ, E. M. E. 176

- DIÉMER, L. 100, 170
 DIGEON, C. 10, 11, 195
 DMITRIEVA, K. 11
 DÖMLING, W. 42, 104, 139
 DRAESEKE, F. A. B. 66
 DUBOIS, T. 170, 178, 185, 186, 206
 DUCHESNEAU, M. 10, 191
 DUE (membre de la commission du Festival-Berlioz, 1870) 111
 DUKAS, P. 10, 22, 39, 43, 44, 68, 70, 71, 102, 175
 DUPANLOUP, Monseigneur 182
 DUPARC, H. 22, 33, 34, 151, 177, 181, 190, 205
 DVOŘÁK, A. 171
 ECKART-BECKER, U. 10, 13, 24, 181
 EDLER, A. 10
 EHRHARDT, D. 5, 24, 72, 153, 155, 199
 ELLIS, K. 55
 ELWART, A. 52, 54, 202
 ENDE, H. von 14-17, 110, 112, 123, 202
 ERARD, M^{me} 83, 94
 ERNST, A. 31, 120
 ESCUDIER, J. 131
 ESCUDIER, L. 81-83
 ESPAGNE, M. 10, 197
 FALLON, D. 10
 FAUQUET, J. M. 66, 202
 FAURÉ, G. 22, 49, 122, 170, 172, 204
 FAURE, M^r (chanteur) 112
 FAUSER, A. 10
 FÉTIS, F. J. 55, 56, 74, 86, 88
 FISSOT, H. 16
 FLAMMARION, C. 49
 FLEURY 49
 FOUQUE, O. 39, 96, 118, 119
 FRANCK, C. 5, 10, 17, 22, 26, 32, 59, 68, 70, 71, 142, 145, 159, 170, 171, 175, 178, 180, 183, 188-191, 194, 195, 197, 199, 200, 206
 FRIEDHEIM (connaissance de Saint-Saëns) 97
 GABRIEL-MARIE 174
 GALL, L. 107, 108
 GALLOIS, J. 130, 137
 GAUTIER, T. 111
 GAUTHIER-VILLARS, H. → WILLY
 GEDALGE, A. 178
 GIACOMMELLI, M^r (rédacteur, connaissance de Liszt) 88
 GREFFULHE (Comtesse de) 77
 GRÉGOIRE, L. 173
 GRENIER, F. 94
 GROWE, M. 10
 GOBINEAU, J. A. de 19
 GODARD, B. 124, 169, 175, 176, 185, 186, 206
 GOEBEL, A. 10
 GOUBAULT, C. 105
 GOUNOD, C. 17, 82
 GOZLAN, L. L. 84-92, 98, 101, 182, 201, 204
 GRÉGOIRE, L. 49
 GROTJAHN, R. 169
 GUEYMAR, M^{me} (chanteuse) 112
 GUIRAUD, E. 176, 178

- GUT, S. 10, 60, 61, 108, 124
HABKE, H. 30
HAINL, G. 111
HALÉVY, J. F. F. 18
HAMBURGER, C. 100, 101
HANSLICK, E. 9, 16, 56, 65, 66, 67,
71, 113, 194, 202, 203, 205
HARCOURT, E. d' 68, 178
HAUSEGGER, S. v. 77
HAYDN, J. 15, 16, 53, 57, 59, 110, 113
HELLER, S. 176, 201
HERDER, J. G. 80, 107
HÉROLD, F. 18, 199
HERZ, H. 199, 201
HEUGEL, J. L. 91
HILLER, F. 201
HIPPEAU, E. 122
HOLMÈS, A. 14, 124, 161, 175, 178
HOOCK-DEMARLE, M. C. 11
HUEBNER, S. 10
HUMBERT, G. 39, 40, 44, 71, 72
HURÉ, J. 45
IMBERT, H. 69, 70, 117
INDY, V. d' 5, 7, 11, 12, 17-22, 28,
29, 31, 32, 45-48, 71, 76, 79, 122,
129, 137, 138, 143-166, 169, 171,
174, 177, 178, 181, 184, 188-194,
199-202, 204-207
JANEQUIN, C. 46, 47, 48
JEANNE D'ARC 182, 193
JAROCIŃSKI, S. 104
JEAN PAUL 115
JOACHIM, J. 80
JOLY, C. 102, 103
JONCIÈRES, V. 117
JONG, J. de 71
JOPP, M^{lle} (connaissance de Liszt) 87
JOST, P. 6, 104, 158, 159, 172
JULLIEN, A. 41, 53, 54, 109, 110, 111,
116-118, 121, 125, 170, 173
KAEHLER, M. 78
KAULBACH, W. von 38, 87
KÉFER, L. 59
KÉRAMZER, I. 92, 204
KOECHLIN, C. 20, 49, 50, 63, 103, 191
KOPPEN, E. 10
KOSTKA, A. 11, 27
KRAUS, B. A. 56
KUNC, P. 69, 71
LACOMBE, L. 95, 175
LACOMBE, P. 16, 178
LA LAURENCIE, L. de 40, 42, 122, 123
LALO, E. 49, 66
LALO, L. 61
LALO, P. 103, 122
LALOY, L. 102
LAMOUREUX, C. 32, 76-78, 100, 127-
128, 131, 162, 163, 201, 206
LANDELY, A. 101
LARIVE 49
LAROUSSE, P. 49
LAVIGNAC, A. 42
LAVOIX fils, H. M. F. 54
LAZZARI, S. 178, 192
LEFEBVRE, C. E. 20, 42
LE FLEM, P. 132

- LEGOUVÉ, E. 111
 LEKEU, G. 59
 LEROLLE 20
 LESUEUR, J.F. 39, 51, 52, 82, 96, 119, 203
 LÉVY, M. 111, 116
 LISZT, F. 5, 7-9, 12, 13, 16, 30, 32, 35-38, 41, 42, 44, 48, 49, 51-53, 55, 57, 59-61, 63, 66, 69, 75-109, 113, 115, 118, 124, 142, 143, 145, 149, 151, 154, 171, 181, 183, 184, 193, 194, 200-208
 LITOLFF, H. 92, 109, 111, 125, 171, 175
 LITRÉ, E. 49, 173
 LUCKE-KAMINIARZ, I. 35
 LULLY, J. B. 99
 MAGNARD, A. 70, 175, 178
 MAGNETTE, P. 104
 MAHLER, G. 34, 76, 196
 MAHLERT, U. 10
 MALHERBE, C. 70, 123
 MALLARMÉ, S. 61
 MARCELLO, H. 59, 60
 MARIE, G. → GABRIEL-MARIE
 MARMONTEL, A.F. 93
 MARNOLD, J. 69, 123
 MARX, A.B. 133, 134
 MARX, H.J. 51
 MASSENET, J. 17, 24, 111, 176, 178, 181, 183
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY, F. 82, 84, 99
 MENTER, M^{lle} (connaissance de Liszt) 87
 MERCADIER, A. 99
 MESSENGER, A. 22, 189, 190
 MEYERBEER, G. 18, 84, 198, 199, 201
 MICHELET, J. 182
 MISSA, E. J. L. 174
 MONTER, E. M. de 14, 28
 MOTTL, F. A. 24, 68, 76, 201, 207
 MOUQUET, J. 192
 MOZART, W. A. 16-18, 50, 82, 113
 MUCK, K. 77
 MUNKÁCSI (peintre hongrois) 100
 NAPOLÉON III 91, 92
 NOËL, E. 96, 97
 NOGENT-SAINT-LAURENS (président de la Commission du Festival Berlioz, 1870) 111
 NIKISCH, A. 24, 68, 77
 NILSSON, C. 111, 112
 OFFENBACH, J. 17, 201
 OLIVIER, A. P. 6
 ORBAN, M. 191
 ORTIGUE, J. d' 56
 PAGANINI, N. 93
 PALESTRINA, G. P. da 82
 PAMPELONNE, I. 158
 PAMPELONNE, R. de 164
 PASDELOUP, J. 15, 22, 24, 96, 97, 109-111, 114, 116, 117, 125-127, 162, 163, 198, 204, 205
 PERRIN, E. 111
 PETERSEN, P. 51
 PFEIFFER, G. J. 27, 182, 183, 193
 PIERNÉ, G. 178
 PLANTÉ, F. 83, 87, 92, 101, 201

- POHL, R. 80
 POIRÉE, E. 119, 173, 185
 POUJAUD, P. 20, 57, 76, 130
 POUGIN, A. 14, 23, 29, 99
 PROD'HOMME, J. G. 122, 123
 RAFF, J. 16, 55, 80, 113, 124, 125
 RAMANN, L. 94
 RAMEAU, J. P. 63, 198
 RATEZ, E. 178
 RAVEL, M. 177, 191
 REGER, M. 34
 RÉGNIER, P. 11
 RENÉ, C. 175
 REYER, E. 88, 109, 111, 113, 114,
 116, 125
 RICHTER, J.P.F. → JEAN PAUL
 RIEMANN, H. 39, 40, 41, 44, 71, 72
 RIMSKI-KORSAKOV, N.A. 39, 44, 71,
 171
 RISLER, E. 100
 ROGER-DUCASSE, J. 178
 ROLLAND, R. 122
 ROLLINAT, M. 92
 ROPARTZ, G. 70, 172, 175, 178
 ROSEN, J.M. 26
 ROUSSEL, A. 64, 172
 ROSSINI, G. 198
 RUBINSTEIN, A. 110
 SADIE, S. 162
 SAINT-SAËNS, C. 7, 10, 17, 22-24, 26,
 29-31, 35, 42, 43, 44, 49, 55, 56, 58,
 70, 71, 75-77, 83, 87, 91, 92, 94, 96-
 98, 100, 101-106, 120, 121, 141,
 145, 151, 161, 169, 171, 175-178,
 180-184, 188-190, 193, 194, 201,
 202, 204-208
 SAMAZEUILH, G. 58, 192
 SAND, G. 104
 SCHILLER, F. 31, 146, 147, 152, 162
 SCHLESINGER, M. 201, 202
 SCHMITT, F. 191
 SCHNEIDER, H. 144, 152
 SCHÖNBERG, A. 115
 SCHUMANN, R. 16, 38, 42, 48, 51, 52,
 61, 80, 81, 113, 115, 142, 155, 175,
 199, 201, 202
 SCHWARTZ, M. 10
 SECHIARI 78
 SEIDL, A. 32
 SEIPT, A. 10, 190
 SÉRIEYX, A. 46, 191
 SERVIÈRES, G. 121
 SHAKESPEARE, W. 119, 147, 163
 SIBELIUS, J. 171
 SOUSA CARVALHO, J. de 112
 SPONTINI, G. 112
 STAVENHAGEN, M. 78
 STEINBACH (chef d'orchestre) 77
 STÖR, C. 56
 STOULLIG, E. 96, 97
 STRAUSS, J. fils 174
 STRAUSS, R. 24, 34, 35, 44, 68, 69,
 71, 74-78, 171, 195, 196, 202
 TARNOWSKI (Comte) 89
 TAUSIG, C. 87
 TCHAIKOVSKY, P. I. 56, 171

- THALBERG, S. 201
 THOMAS, A. 16, 82, *111*
 TIERSOT, J. 17, 18, 20, 27, 29, 123,
 151, 183, 186, 198
 TOURGUÉNIEV, I.S. 139, 140
 TRAPP, K. *10*
 TROUSSET, J. *49*
 UDINE, J. d' 17, 18, 29
 UHLAND, L. 163
 VALLAS, L. *146, 148, 162*
 VAUCANSON, J. 62
 VEIT, P. *11*
 VERDEBOUT, L. *59*
 VIEUXTEMPS, H. 84, 112
 VINCENTINI, A. 81
 VILMESSANT, M^r 88
 VIRET, J. 6
 WAGNER, R. 7-10, 13, 14, 16-19, 22,
 31, 32, 34, 46, 68, 69, 71, 73, 75,
 80-83, 95, 96, 102, *104*, 106, 108,
 113, 115, 116, 120-122, *124*, 145,
 190, 192, 194, *198*, 200, 206, 207
 WAGNER, S. 77, 78
 WEBER, C. M. von 34, 53, 170
 WEINGARTNER, F. 24, 34, 35, 42, 43,
 62, 68-71, 73, 76, 77, 78, *123*, 194,
 203, 207
 WEINSTEIN, L. 137
 WEKERLIN, J. B. 54, 55, 124
 WERNER, M. *11*
 WIDOR, C. M. 183
 WILLY 137
 WINKLER, G. J. 95, *107*
 ZOPFF, H. 30

Table des matières

Avant-propos	5
Introduction	7
I. La guerre franco-prussienne, la fondation de la Société nationale de Musique et l'émergence de la Nouvelle École française	13
II. Le poème symphonique et la musique à programme.....	36
III. Entre « style symphonique pur » et « genre descriptif ». Le chemin vers l'esthétique debussyste	51
IV. Le débat sur l'esthétique de la musique instrumentale en France	65
V. La réception de Liszt en France	79
VI. La renaissance de Berlioz en France	107
VII. Le type narratif et les procédés descriptifs dans les poèmes symphoniques de Chausson	129
VIII. La fonction de la musique à programme chez Vincent d'Indy	143
IX. Le répertoire orchestral et ses genres	167
X. L'évolution de la musique à programme en France.....	180
Conclusion	193

Chronologie	204
Annexe I. Catalogue des éditions françaises d'œuvres orchestrales.....	209
Annexe II. Musique à programme dans le cadre de la Société nationale de Musique et de la Société indépendante de Musique	264
Bibliographie	280
Index nominum	304
Table des matières	311