

En écoutant la belle symphonie de César Franck que le Conservatoire exécuta peu de temps avant la mort du maître (c'est une de ses dernières œuvres) et que M. Lamoureux vient de mettre à son programme, ce passage de l'un des écrits de Wagner nous revenait en mémoire: «La neuvième symphonie de Beethoven, dit en substance l'auteur de *Parsifal*, doit être la dernière des symphonies; après Haydn et Mozart, la symphonie de Beethoven marque une évolution nécessaire, elle forme un chaînon indispensable du développement de la musique; mais qui voudrait continuer Beethoven et être à ce grand maître ce que lui-même est à Haydn et à Mozart?»

Pour Wagner on se doute que l'aboutissant logique de la symphonie de Beethoven, c'est le drame, ou du moins la fusion de la musique instrumentale et du verbe telle qu'elle se manifeste en la dernière partie de la symphonie avec chœur. Il est hors de doute qu'au point de vue où se plaçait Wagner, à ce point de vue particulier de dramatiser le musicien, qui lui faisait envisager les grandes œuvres du passé par rapport à la grande œuvre qu'il portait en lui, il est hors de doute, // 623 // disons-nous, qu'il était dans le vrai. Mais lui seul peut-être avait à un *certain moment* le droit de penser ainsi. Absolument parlant son raisonnement est plus spécieux que juste.

Tout d'abord, en ce qui concerne Beethoven, il est douteux qu'on puisse attribuer à son œuvre une signification aussi définie que celle que lui reconnaissait Wagner. L'élément vocal se joignant à un moment donné à l'élément instrumental traduit indéniablement une intention symbolique que Beethoven, d'ailleurs, a pris soin d'accentuer dans le récitatif qui précède l'entrée du chœur, mais ce symbole demeure absolument expressif et nous semble se rapporter exclusivement au contenu particulier de la neuvième symphonie. L'élargir, ce symbole peut-être simplement d'instinct génial, jusqu'à en faire la manifestation consciente d'une conviction arrêtée et comme la prophétie de l'avenir entrevu du drame instrumental désormais transformé, c'est sans doute une hypothèse séduisante: ce n'est malgré tout qu'une hypothèse. Elle est juste, une fois encore, si l'on considère la neuvième symphonie par rapport à l'œuvre de Wagner. Mais par rapport à l'œuvre de Beethoven elle est basée sur des inductions bien peu conformes à ce que nous savons des idées esthétiques du maître, lequel resta toujours étranger aux spéculations théoriques, mêmes affirmées symboliquement.

Nous avons jugé longtemps la neuvième symphonie à ce point de vue, dont nous cherchons à présent à faire reconnaître le côté étroit. Une étude passionnée et approfondie des ouvrages de la dernière manière de Wagner nous avait amené à l'admettre sans contrôle. Depuis de sérieuses réflexions suggérées surtout par l'étude des œuvres de Beethoven écrites après la neuvième symphonie, notamment celle des derniers quatuors, ont modifié notre opinion et nous ont conduit à // 624 // adopter les conclusions que nous avons tenté de résumer plus haut.

Il est difficile, en effet, de continuer à considérer la neuvième

symphonie comme le point final de toute la musique instrumentale alors que nous trouvons dans les derniers quatuors une nouvelle et extraordinaire manifestation du génie de la musique pure. Là, dans la pleine liberté des formes, le langage instrumental s'élève jusqu'à exprimer l'inexprimable, et cela avec un tel élan que toute parole, si poétique qu'on la suppose, serait impuissante à le suivre. La neuvième symphonie qui précède cette incomparable création n'est donc point la suprême incarnation de la musique instrumentale, appelée après elle à s'absorber dans le drame. L'alternance du récitatif instrumental et du récitatif vocal qui ouvre le dernier morceau ne saurait donc avoir la signification que l'on serait tenté de lui attribuer d'après l'idée wagnérienne: non seulement en effet on retrouve des récitatifs semblables dans les œuvres de Beethoven qui précèdent la neuvième symphonie, mais encore dans celles qui la suivent. Ne savons-nous pas d'ailleurs que Beethoven projetait une dixième symphonie, sans chœur? On en possède les ébauches. La mort l'empêcha de réaliser sa pensée, mais le fait n'en est pas moins absolument convaincant.

Si donc l'on doit reconnaître dans les drames de Wagner l'influence directe de la symphonie de Beethoven, il est tout au moins hasardeux d'avancer que cette symphonie devait avoir dans la pensée de son créateur le drame pour corollaire. Il est plus raisonnable de croire, au contraire, que la musique des drames de Wagner n'eût pas été possible sans la symphonie de Beethoven. C'est sans doute pour cette raison que Wagner assigna comme borne à la musique instrumentale l'œuvre même qui lui servait de point de départ. A son point de vue de dramaturge, envisageant la musique comme // 625 // agrégat expressif d'une œuvre totale, à laquelle elle est par essence étrangère, sa conviction, si exclusive qu'elle paraisse, peut facilement se comprendre. Il n'en est pas de même si l'on se place au point de vue de ceux des musiciens de profession qui, eux aussi, ont adopté cette opinion sans se préoccuper de son plus ou moins de connexion avec leurs facultés et sans voir que ne répondant pour eux à nulle idée nécessaire, elle n'est en l'espèce qu'une conviction abstraite, purement théorique, c'est-à-dire la chose du monde dont un artiste doit le moins s'embarrasser.

Le but de toute musique, l'expression, est la résultante de deux moyens d'action principaux: l'accent et le développement. La musique d'accent appartient presque exclusivement au style dramatique. La musique de développement au style symphonique. Les phases de la première sont déterminées par la suite logique des divers sentiments que l'auteur se propose d'exprimer. La seconde s'ordonne exclusivement suivant les dérivés purement musicaux que comportent ses thèmes essentiels. De là, on le conçoit, un contraste marqué entre le style dramatique et le style symphonique. A la vérité, ce sont deux choses absolument opposées. Tandis que le musicien dramatique concentre toute sa pensée sur des phrases expressives complètes en soi et susceptibles d'une interprétation caractéristique, le musicien symphoniste rapporte la même intention à un groupement de périodes sonores dont la succession présentant tour à tour des aspects variés du thème principal et des motifs secondaires, n'en exprime que graduellement le sens émotionnel. Le

musicien dramatisse, si l'on peut dire, voit la musique en profondeur, le musicien symphoniste la voit en surface.

On comprend donc que ces deux arts diffèrent grandement entre eux, aussi bien dans leurs moyens que dans leur but. La musique dramatique admet une foule // 626 // d'accents incisifs que justifie la scène, et elle exige une intensité mélodique et harmonique dont le sens passionnel détonnerait dans une composition purement symphonique. Les développements longuement ménagés d'une symphonie, au contraire, et le libre jeu des ressources qu'offre la complète élaboration de ses motifs, sont incompatibles avec les constants changements d'expression que nécessite le mouvement d'un drame.

Si maintenant l'on veut bien supposer que les musiciens, par goût et par tempérament, se sentent plus ou moins portés vers l'un ou l'autre de ces deux arts, et si l'on est tant soit peu convaincu par expérience que les qualités qu'ils apportent dans l'un sont le plus souvent exclusives de celles que réclame l'autre, on s'expliquera que la symphonie trouve encore à présent des adhérents passionnés qui s'efforcent d'en renouveler les formes et d'en élargir encore le domaine. Les symphonies de Schumann, de Mendelssohn (*l'Écossaise* surtout), de Schubert, et, plus récemment, celles de Brahms, de C. Saint-Saëns, de César Franck et de Vincent d'Indy, ont suffisamment démontré que le genre conservait quelque vitalité et qu'un tempérament personnel pouvait s'en accommoder. Toutes ces œuvres diffèrent plus ou moins comme esprit de la symphonie de Beethoven et apportent dans l'art quelque chose de nouveau, de valeur différente, il est vrai (notre énumération de ces noms de symphonistes n'implique pas le moins du monde que nous mettions leurs ouvrages sur le même plan), mais incontestable. Il n'y a donc pas, devant ce fait, de raison pour corroborer l'assertion de Wagner, sous prétexte qu'aucun des auteurs précités n'a encore rien écrit de comparable à la neuvième symphonie. Il est probable que nous n'aurons pas non plus de sitôt l'équivalent de *Parsifal*. Faut-il en conclure pour cela que *Parsifal* doive être le dernier drame musical? // 627 //

Il serait d'ailleurs d'autant plus injuste d'interdire à toute une catégorie de musiciens, au nom d'un principe esthétique, la voie qu'ils se sentent le plus aptes à parcourir, que, le plus souvent, les symphonistes sont faiblement doués pour la musique dramatique. Le contraire se rencontre plutôt, par exemple, chez Wagner, dont les aptitudes comme symphoniste, bien que orientées vers un but spécial, sont indéniables. Dans le même ordre d'idées, on peut citer aussi Berlioz, duquel on a pu dire qu'à l'inverse de son illustre protagoniste, il avait mis le drame dans la symphonie. Par contre, Schumann et Mendelssohn n'ont guère écrit pour le théâtre. La *Geneviève*, du premier, renferme quelques pages d'un sentiment adorable qui ne rachètent pas malheureusement les grandes faiblesses de cette partition. Du second, on ne connaît qu'un opéra-comique et un finale d'opéra. Sans entreprendre une comparaison avec leurs œuvres de chant et d'orchestre, et dût-on convenir de l'inutilité de ces compositions, il n'en demeure pas moins acquis qu'il est tout aussi honorable d'écrire des symphonies, même médiocres, que de composer de

mauvais opéras.

César Franck appartient à cette lignée d'artistes dont les facultés ont besoin, pour se manifester pleinement, du large cadre de la musique symphonique. Pour donner à sa pensée tout son développement, toute sa force, le maître éprouvait la nécessité de n'avoir pas à la soumettre aux exigences d'un texte. Beethoven, on le sait, se trouvait également à l'étroit dès que la précision des paroles venait endiguer l'expression débordante de sa musique. Aussi peut-on dire que César Franck n'a jamais composé que de la musique symphonique, même lorsqu'il s'astreignait à développer musicalement le sens de paroles données. Dans les *Béatitudes*, son ouvrage capital, le texte est disposé sur la musique de telle sorte que chaque partie de l'œuvre // 628 // forme un tout symphoniquement achevé, aux développements duquel la parole prête simplement son expression générale. Les répétitions des mots y sont employées autant qu'il est nécessaire, absolument comme dans les grandes œuvres de Bach ou dans la messe solennelle de Beethoven.

L'impression qui se dégage de l'audition de la symphonie en *ré mineur* de César Franck est, pour cette raison, analogue à celle que produisent les *Béatitudes*, ou encore le génial quintette en *fa mineur* du maître. En effet, composées ou non sur un texte, les dernières compositions de Franck expriment à peu près le même sentiment et ont ce même caractère d'idéale gravité et de sérénité rayonnante que nous admirons dans les parties les plus belles des *Béatitudes*. C'est en effet à cet ouvrage qu'il faut toujours se rapporter pour avoir la clef de la signification véritable des compositions purement instrumentales de César Franck. Nous nous souvenons que peu de temps après l'apparition du quintette, et tout enthousiasmé encore par la lecture de ce superbe morceau, nous rencontrâmes le maître. Comme nous lui exprimions notre admiration, il nous prit les mains, par un de ses gestes familiers, et mystérieusement, d'un ton d'intelligence, il nous dit: C'est le résumé du reste.

Eh bien, l'on peut considérer que cette symphonie, que nous a rejouée M. Lamoureux, est elle-même un résumé *du reste*. Dans les trois morceaux qui le composent (le *scherzo* est combiné avec l'*andante*), on sent passer le grand souffle qui a inspiré les plus hautes pages des *Béatitudes*. Une chose d'ailleurs est à remarquer, c'est le caractère vocal de la plupart des thèmes, particularité qui apparente encore cette symphonie à l'œuvre dont nous parlons. C'est d'ailleurs la même facture ample et forte, la même expansion mélodique, la même richesse et la même originalité harmonique // 629 // -monique [harmonique]. On ne peut que féliciter grandement M. Lamoureux d'avoir songé à nous rendre cet ouvrage d'un art si pur et si achevé. Ajoutons, ce qui n'est pour surprendre personne, que la symphonie de Franck a trouvé au Cirque une interprétation entièrement digne d'elle.

La fête du *Roméo et Juliette* de Berlioz, la pittoresque et verveuse ouverture de *Gwendoline*, que nous entendrons bientôt à l'Opéra, le spirituel *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, le prélude de *Tristan et Yseult*

***LA REVUE HEBDOMADAIRE*, 25 novembre 1893, pp. 622-629.**

et deux danses hongroises de Brahms accompagnaient au programme l'œuvre de César Franck. Tous ces morceaux, brillamment exécutés, ont été chaleureusement applaudis.

LA REVUE HEBDOMADAIRE, 25 novembre 1893, pp. 622-629.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 25 NOVEMBRE 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XVIII

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 622 à 629

Issue: Livraison du 25 novembre 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: À PROPOS D'UNE SYMPHONIE

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text