

LES FIORETTI DU PÈRE FRANCK

Ces quelques pages contiennent, comme autant de petites fleurs, des souvenirs et des exemples de celui que, dans leur filiale affection, ses élèves appelaient « le Père Franck », véritable François d'Assise de la musique.

Au livre que pieusement le plus illustre d'entre eux, Vincent d'Indy, lui a consacré, elles ne prétendent rien ajouter.

Evocation de faits personnels, menues anecdotes, paroles recueillies au cours de conversations intimes... elles veulent être avant tout un acte de dévotion à la mémoire d'un maître vénéré.

COMMENT CÉSAR-AUGUSTE FRANCK AINÉ DE LIÈGE, EST BIEN MUSICIEN FRANÇAIS

S'il est généralement connu que César Franck, né à Liège en 1822, fut naturalisé français, on ignore le plus souvent en quelle année et en quelles circonstances eut lieu cette naturalisation (1). Le maître, dans sa simplicité et sa délicatesse habituelles, a toujours négligé de s'en prévaloir.

Il importe aujourd'hui de lui faire honneur d'un acte auquel l'époque où il l'accomplit ajoute une valeur particulière.

Alors que, en 1837, âgé de quinze ans, César Franck entrait au Conservatoire, son père, le 22 septembre, acquit secrètement la nationalité française. S'il se garda de le révéler à son

(1) En la situant à une date de fantaisie, vingt-cinq ans après la mort de Franck, Saint-Saëns osa lui attribuer un motif intéressé. Voici en effet ce qu'il écrivit dans la *Rennaissance* le 4 septembre 1915 : « César Franck, dont les œuvres étaient presque inconnues du public, trouva l'occasion bonne pour les faire sortir de l'ombre et se hâta de se faire naturaliser Français pour faire partie de la Société nationale de musique (fondée en 1871). »

fiis, c'est que, le destinant à la carrière de virtuose, dont il espérait tirer personnellement profit, il voulait, par tous les moyens, faire obstacle pour lui à la carrière de compositeur. En feignant d'être toujours belge, il l'obligeait à le demeurer lui-même et, par là, lui interdisait le concours de Rome, réservé aux seuls Français, qui l'eût soustrait à son despotisme.

En 1871, ce père égoïste mourut à Aix-la-Chapelle.

Alors seulement — et souvent il exprima son vif regret que ce fût si tardivement — Franck connut l'acte de 1837 qui lui eût permis, par une simple déclaration à laquelle nul n'eût pu s'opposer, de devenir, dès l'âge de vingt et un ans, le Français qu'il était déjà de cœur.

A ce moment il l'était de droit depuis un an.

Au début de 1870, en effet, son fils aîné ayant atteint sa majorité et réclamé la nationalité française, en même temps que lui, César Franck s'était fait naturaliser lui-même.

Quelques mois après, ce fils servait la patrie qu'il s'était donnée, sous l'uniforme de garde mobile, et, faisant lui aussi bonne besogne française, un an plus tard, avec des musiciens français comme lui, César Franck fondait la Société Nationale de Musique.

COMMENT CÉSAR FRANCK FUT EN RÉALITÉ UN ENFANT PRODIGE, ET COMMENT IL NE CESSA JAMAIS DE COMPOSER (2).

On a souvent raconté l'histoire du grand prix d'honneur que Franck obtint au concours de piano pour avoir lu, en le transposant à la tierce inférieure, le morceau à déchiffrer. Mais on n'a jamais révélé que ce jeune homme de 16 ans était déjà l'auteur d'œuvres nombreuses, d'importantes dimensions, pour piano, musique d'ensemble ou même d'orchestre.

A onze ans, il écrivait un *grand rondo* pour piano et un *grand trio* pour violon, violoncelle et piano; à onze ans et demi des *variations sur un air du « Pré aux clercs »* pour piano et orchestre; à douze ans des *variations brillantes sur*

(2) Toutes les œuvres dont il est ici question m'ont été communiquées avec une extrême bonne grâce à Nemours par le Docteur et Mme Chopy, et à Paris par Mme Chopy-César-Franck, petite-fille du maître. Je leur en exprime toute ma reconnaissance.

la *ronde favorite de Gustave III*, également pour piano et orchestre; à treize ans une *grande sonate* pour piano, un *premier concerto en fa mineur*, bientôt suivi d'un *deuxième grand concerto en si mineur*, l'un et l'autre pour piano et orchestre, puis deux *trios* dont l'un est accompagné de cette note: « L'auteur prévient qu'on trouvera dans ce morceau trois quintes de suite! » qui prouve qu'il subissait alors le despotisme de sévères études d'harmonie auxquelles cependant il entendait ne pas se soumettre toujours.

Sur les plus anciennes de ces compositions est indiqué l'âge de l'auteur. Mais beaucoup d'autres ne portent aucune date, et les numéros d'œuvre qui leur sont assignés ne permettent pas de leur en attribuer une avec précision. Ces numéros sont en effet distribués de la manière la plus inexplicable. Nous voyons en effet que les *Six pièces d'orgue* écrites de 1860 à 1862 sont marquées op. 16, 17, 18, 19, 20 et 21, et en même temps *Trois petits riens pour piano* (introuvables) et un *Grand duo à quatre mains sur Lucile* sont catalogués op. 16 et 17. La *Messe à trois voix* est op. 12 comme une *Deuxième fantaisie pour piano sur Gulistan*, et le motet *Dextera*, autographe signé et daté 21 août 1874 porte la mention op. 10, de même que le *Solo de piano avec accompagnement de quintette à cordes*; et une *Symphonie pour grand orchestre* est op. 11 comme la *Première fantaisie pour piano sur Gulistan*.

Assurément on peut, en comparant l'écriture, tout d'abord extrêmement fine et devenue peu à peu celle des dernières œuvres, situer celles-ci dans une période de la vie du maître très antérieure à celle de sa pleine maturité. Il ne faut pas croire cependant, ainsi qu'on le fait communément, que de 1841 à 1871, c'est-à-dire depuis le *Premier trio en fa dièse mineur* jusqu'à *Rédemption*, Franck ait pour ainsi dire abandonné la composition, n'ayant écrit que *Ruth*, le négligeable *Valet de ferme* et les *Six pièces d'orgue*.

Il n'en est rien (3). Pendant cette longue période de trente

(3) Vincent d'Indy, qui n'a pas eu communication des papiers de son maître conservés dans la famille de celui-ci, et a ignoré l'existence de la plupart des œuvres dont il est ici question, a signalé comme n'ayant laissé aucune trace certaines d'entre elles dont les manuscrits existent, et a même fait une erreur au sujet du poème symphonique: *Ce qu'on entend sur la montagne*, auquel, inexactement renseigné, il a donné le titre de *Sermon sur la montagne*, sorte de pressentiment des *Béatitudes*.

ans, Franck a laborieusement utilisé les quelques heures que chaque jour il se réservait pour lui-même. C'est pour lui-même en effet qu'il a composé tant d'œuvres demeurées inconnues, où sans doute ne s'affirme pas le futur auteur du *Quintette* ou de la *Symphonie en ré mineur*, mais qui n'en constituent pas moins un impressionnant ensemble, lequel mériterait une sérieuse analyse.

On en peut citer quelques-unes: *La Tour de Babel*, oratorio dont la partition d'orchestre se compose de 64 pages; deux grandes cantates: 1° *Plaintes des Israélites*; 2° *Cantique de Moïse* (90 pages); la réduction de piano de l'une comme de l'autre et les parties de chœur et d'orchestre sont prêtes pour l'exécution; un poème symphonique, le premier morceau qui existe sans doute de cette forme que plus tard pratiqua si souvent Liszt: *Ce qu'on entend sur la montagne* (4), d'après Victor Hugo; une pièce d'orgue et plusieurs motets...

Mention spéciale doit être faite d'un recueil contenant de nombreux chœurs sans accompagnement qui, par leur écriture, ne semblent pas extrêmement anciens, sur des poèmes de Racine, Lamartine, J.-B. Rousseau, Chateaubriand... A la fin de chacun d'eux se trouve une note, sorte de réflexion personnelle:

Mon étoile me sera-t-elle favorable?

.....

Puissent ces accents vivre au moins quelque temps!

.....

Courage! Espoir!

Puis, après un cantique de Racine: « Peuples, chantez la paix! »:

Oui, chantons la paix.

Après le vers: *L'Eternel est son nom, le monde est son ouvrage*:

Chantons ses louanges toujours!

(4) Rien ne permet de supposer que, plus tard, lorsqu'il composa un poème symphonique portant ce même titre, Liszt ait connu l'essai très antérieur de son ami.

Enfin, à la dernière page du recueil :

Foi, espérance, amour !

Comme contraste, signalons une polka un peu puérile de la première jeunesse du maître, et *Le Délicieux*, quadrille pour piano, signé (avec suppression des voyelles) : Csrgstfrck.

Ajoutons enfin *La Vendetta*, cantate avec orchestre, et *Stradella*, opéra en trois actes, paroles d'Emile Deschamps, musique de César-Auguste Franck, grosse partition chant et piano, non datée, dont personne jusqu'ici n'a eu connaissance, et dont l'écriture n'est plus cependant celle des œuvres d'enfance du maître, mais se rapproche un peu de celle de son âge mûr.

Remarquons en outre que cette partition, très lisible, n'est cependant pas copiée avec le soin minutieux que nous avons constamment constaté.

Ce qui ajoute encore au mystère qui entoure cette œuvre, c'est que le 3 mars 1836, alors que Franck, âgé de 14 ans, était élève de Reicha, fut représenté à l'Opéra de Paris « *Stradella*, opéra en cinq actes, paroles de Emile Deschamps et E. Pacini, musique de Niedermeyer » (édité chez Richault).

Le texte des trois premiers actes, où l'action dramatique est complète, est bien celui que Franck a mis en musique. Les deux derniers actes, sans doute de Pacini, comprennent à peu près exclusivement des morceaux destinés aux principaux interprètes : Mlle Falcon, MM. Nourrit, Duprez, Derivis... et des airs de ballet : « *Galop* extrait d'un chœur du premier acte », « *Valse* extraite d'un air d'un des personnages » (Spadoni).

Il est impossible de savoir à quelle époque (5) et pourquoi Franck a adopté ce livret, après Niedermeyer, et complètement composé cette œuvre dont les dimensions sont assez considérables.

Elle commence par une ouverture dont les éléments sont empruntés à un air de Léonore au début du deuxième acte, puis, pendant cent soixante pages d'une écriture fine et serrée,

(5) Des parties séparées d'un trio extrait de cette partition, et écrites de la main de Franck, portent : 15, rue La Bruyère. Personne ne sait en quelle année Franck habita à cette adresse.

se succèdent airs, duos, trios, chœurs..., le tout avec accompagnement de piano. Vers la fin seulement, on remarque quelques indications pour une instrumentation qui, plus que probablement, ne fut jamais réalisée: « orgue seul tout d'abord, se joignant ensuite à l'orchestre », « violons avec sourdines »... enfin: « trombones » et « *tout le cuivre* » (*sic*).

Le troisième acte se termine par une ovation à Stradella, après la scène de l'église où son chant a éveillé le remords chez les spadassins prêts à l'assassiner. Quelques accents expressifs de ce chant sont tout ce qu'il y a à signaler de cette partition qui, sans doute, n'a pas plus d'importance dans l'œuvre de Franck que le *Valet de ferme*.

Pour obtenir l'exécution de ces œuvres nombreuses, Franck a-t-il fait quelques tentatives inutiles, et connut-il dès sa jeunesse l'ostracisme dont il souffrit jusqu'à la fin de sa vie?

On ne le sait.

Jamais il ne dit rien à ce sujet. Si parfois il parlait de *Ruth*, des *Trios* et de *L'Ange et l'Enfant* (6)..., il ne faisait pas la moindre allusion à ce qu'il avait écrit pendant les nombreuses années qui précédèrent les *Six pièces d'orgue* et *Rédemption*.

Pas davantage il n'y puisa des éléments pour ses ouvrages nouveaux. Il n'aimait pas ce qu'il appelait « l'utilisation des restes ».

Cependant, un jour qu'il reprochait à un élève de s'être servi dans une composition d'une autre antérieurement abandonnée, il avoua: « J'ai pourtant agi une fois, moi aussi, de cette manière. Pour le duo de Ruth et Booz, j'ai tiré parti d'un *Solo de piano* avec accompagnement de quintette que j'avais écrit précédemment. Ce n'est pas à imiter. »

Ce morceau que l'on croyait perdu est conservé par la famille du maître, écrit de l'écriture minutieuse et très fine de ses premières années. Le thème, qui est déjà « du Franck », est bien celui du duo de Ruth et Booz. Il s'expose au quatuor

(6) On sait dans sa famille qu'il faisait peu de cas de ses anciennes mélodies, à l'exception cependant de *Souvenance* et de *Robin Gray* où, en effet, se retrouve quelque chose de lui-même.

Comme on le verra plus loin, Franck remania complètement quelques années après l'avoir écrite la partition de Ruth. Si, à côté d'autres morceaux complètement modifiés, il conserva textuellement ce duo, il le transposa en ré.

en *mi* comme dans la partition primitive, passe ensuite en *ut dièse* et termine *fff* en *mi*. Il ne se développe pas, et le piano n'intervient que par des traits de virtuosité.

Ce manuscrit ne porte aucune date, mais il est signé avec un paraphé compliqué au milieu duquel se remarque un dièse, comme beaucoup des œuvres de la jeunesse de Franck.

COMMENT FRANCK DÈS SA JEUNESSE TROUVA EN LISZT
UN AMI DÉVOUÉ

Aussitôt après avoir quitté le Conservatoire, en 1842, Franck, obéissant à son père, commença en Belgique, lui pianiste, avec son frère Joseph, violoniste, une tournée de concerts.

A Bruxelles, il fit la connaissance de Liszt.

Le grand artiste, alors dans la plénitude de sa géniale virtuosité, accueillit amicalement le jeune compositeur qui venait lui soumettre ses premiers essais: *Trois trios* qui l'intéressèrent prodigieusement. Notamment, pris d'un bel enthousiasme pour l'énorme final du troisième en *si mineur*, il estima qu'il constituait à lui seul une œuvre indépendante, qu'il devait être détaché de l'*allegro* et de l'*adagio* qui le précédaient et publié à part.

Franck se hâta de suivre ce conseil, fit de ce morceau un *Quatrième trio concertant pour piano, violon et violoncelle, composé et dédié à son ami Franz Liszt par César-Auguste Franck, de Liège. Op. 2*, et écrivit pour le troisième trio le final qui lui sert actuellement de conclusion.

Bien que séparé de lui par ses incessants voyages, Liszt n'oublia pas son ami et, usant à son profit de l'influence dont il pouvait disposer, en 1845 il écrivit à Ary Scheffer la lettre suivante, qui témoigne à la fois de son esprit de camaraderie, de son grand cœur et aussi de sa divination:

Nancy, 12 novembre 1845.

Mon cher ami,

M. César-Auguste Franck, qui a le tort: 1° de s'appeler César-Auguste; 2° de faire très sérieusement de la belle musique, aura

l'honneur de vous remettre ces lignes. Meyerbeer (7) vous a confirmé l'opinion que je vous avais exprimée sur son oratorio de *Ruth*, et le sincère suffrage du grand maître me paraît d'un poids décisif.

Ce qui importe maintenant pour ce jeune homme, c'est de se faire jour et place. S'il pouvait y avoir pour les productions musicales comme pour la peinture des expositions annuelles ou décennales, nul doute que mon recommandé ne s'y distinguât de la façon la plus honorable, car parmi les jeunes gens qui suent sang et eau pour arriver à coucher quelques idées sur un méchant papier de musique, je n'en sache pas trois en France qui le vaillent. Mais il ne suffit pas de valoir quelque chose, il faut encore et surtout se faire valoir.

Pour arriver à ce résultat, il y a bien des obstacles et bien des degrés à franchir. Lui, aura probablement plus de peine que d'autres, car, ainsi que je vous l'ai dit, il a le tort de s'appeler César-Auguste, et ne me paraît guère d'ailleurs posséder ce bienheureux *entregent* qui fait qu'on se fourre partout. C'est peut-être une raison pour que des gens de cœur et d'intelligence lui viennent en aide, et la noble amitié que vous me portez depuis plusieurs années me fait espérer que vous excuserez ce qu'il peut y avoir d'indiscret dans la démarche que je fais aujourd'hui.

Le but de ces lignes est donc tout simplement :

Que vous ayez la bonté de faire toucher deux mots à M. de Montalivet sur le mérite particulier de M. Franck, et de persuader Son Excellence de lui accorder la salle du Conservatoire pour exécuter son oratorio dans le courant de l'hiver.

Quel que soit le résultat de cette négociation, je vous serai reconnaissant de la part que vous aurez bien voulu y prendre et viendrai vous en remercier avant peu.

Tout à vous d'admiration et de sympathie.

F. LISZT.

Beaucoup plus tard, le 3 avril 1866, de passage à Paris, Liszt vint entendre Franck à Sainte-Clotilde.

« Il en sortit émerveillé, évoquant le nom de J.-S. Bach en

(7) Comme preuve de l'intérêt sincère que Meyerbeer aurait manifesté pour *Ruth* et pour son jeune auteur, il n'existe que cette affirmation de Liszt. Il faut ajouter cependant que Meyerbeer figura parmi les 173 musiciens ou amateurs qui avaient souscrit, moyennant 12 fr., à l'édition des *Trois premiers trios concertants*. Dans la liste que le père de Franck était parvenu à établir après de pressantes démarches auprès des uns et des autres, on rencontre Auber, Adam, Donizetti, Halévy, Chopin, Ambroise Thomas et la comtesse Rézia d'Indy, grand'mère du futur illustre élève de Franck.

un parallèle qui s'imposait de lui-même (8) », et lorsqu'en 1873 d'Indy lui remit à Weimar de la part de son maître la partition de *Rédemption*, il la reçut avec la plus amicale ferveur.

Ensuite, pendant une longue période, Franck négligea de se rappeler à lui et se laissa oublier. Cependant, Liszt eut connaissance du *Quintette* que, paraît-il, il n'approuva pas, estimant que la musique pure et spécialement la musique de chambre ne comportent pas d'accent dramatique et que celui-ci y est déplacé. Opinion qui, de sa part plus que de tout autre, a de quoi stupéfier.

Quoi qu'il en soit, quand, peu de temps avant sa mort, Liszt fit à Paris son dernier voyage, alors que fut exécutée à Saint-Eustache sa *Messe de Gran*, Franck alla le voir. Comme, ne s'étant pas rencontrés depuis quarante ans, il prenait soin de se faire reconnaître, « je ne vous ai pas oublié, lui dit Liszt, je n'ai pas oublié les trios ».

Le pauvre Franck en fut mortifié. « Je crois, dit-il en racontant cette entrevue, que, depuis ces trios, j'ai fait autre chose. »

COMMENT L'ENSEIGNEMENT DE FRANCK ÉTAIT LIBÉRAL ET ADAPTÉ A LA NATURE DE CHACUN DE SES ÉLÈVES

Le temps n'est plus, heureusement, où Franck et ses élèves étaient uniformément accusés de wagnérisme et où un professeur du Conservatoire affirmait avec perfidie, et non moins d'inexactitude, que la classe d'orgue était consacrée à la lecture de *Tristan et Isolde*.

Mais, aujourd'hui encore, quelques-uns voudraient parfois insinuer que l'enseignement de Franck était étroit et autoritaire.

En réalité, il n'en fut pas de plus libéral, et jamais maître ne respecta avec plus de scrupule la personnalité de chacun de ses élèves.

Ce qu'il exigeait d'eux, avant tout, fût-ce dans le plus élémentaire exercice de contrepoint, c'est qu'ils fissent œuvre musicale.

(8) César Franck (d'Indy, p. 18).

Définir avec précision ce qu'il faut entendre par là n'est pas aisé, mais tout musicien né ne peut manquer de le sentir.

Pour Franck, ce simple mot *musical* comprenait des principes qu'il estimait d'une importance primordiale.

Je me souviens de l'avoir vu s'exalter presque jusqu'à la violence pour une question de tonalité, puis, me prenant les mains de ce geste paternel et affectueux qui lui était familier, semblant s'excuser, il me dit: « Je m'emballe... mais c'est que, à mon sens, la musique sans tonalité n'est plus un art... n'existe pas... »

Ces principes, il les puisait dans les exemples des maîtres dont il s'était assimilé et dont il avait développé les apports successifs. Devant une difficulté de composition, il disait: « Beethoven... Schumann... se sont trouvés dans un cas analogue. Voyons comment ils l'ont résolu... » Et puis souvent il ajoutait: « Voici encore une autre solution... que je vous propose. »

Il proposait, n'imposait pas, et si, en lisant les œuvres qui lui étaient soumises, il notait au passage par un « J'aime... » ce qui lui plaisait particulièrement, et si parfois aussi il disait: « Je n'aime pas... », non plus dans un cas que dans l'autre son appréciation, que toujours il justifiait, n'était despotique.

Il admettait les divergences de goût.

J'en puis citer un exemple personnel.

Je lui montrai un jour je ne sais quel puéril essai d'écolier. Il l'examinait avec cette attention, cet intérêt généreux qu'il manifestait pour le moindre devoir. Soudain, j'entendis un brusque: « Je n'aime pas... »

Vivement, sur l'enchaînement fâcheux, j'allais, de mon crayon, marquer une croix de mauvais présage, mais aussitôt il m'arrêta: « Attendez, me dit-il, je n'aime pas cette succession, et voici pourquoi... Mais d'autres pourront l'aimer... Réfléchissez encore avant de prendre un parti, mais tout d'abord, vous-même l'aimez-vous? *L'avez-vous bien entendue avant de l'écrire?*... » Précepte auquel devraient songer tant de jeunes musiciens qui adoptent, sans réflexion préalable, tout ce qu'inconsciemment leurs doigts ont trouvé sur le clavier.

S'il n'était pas despotique, l'enseignement de Franck n'était pas non plus uniforme.

Le maître, soucieux de la nature de chacun, se gardait de soumettre tous ses élèves à la même discipline.

A d'Indy, à Duparc, à Ropartz, il ne fit guère écrire que deux ou trois fugues, tandis que d'autres il en exigeait bien davantage. A Bordès, ayant deviné que son tempérament fantaisiste, son génie capricieux n'avaient pas grand'chose à gagner aux études gravements scolastiques, il ne fit faire ni contrepoint ni fugue.

Aussi, tous ces élèves, très différents par leurs œuvres, ne se ressemblent-ils que comme les membres d'une même famille par des traditions communes, un égal respect de l'art et des vrais maîtres, et le culte de la musique, dont Franck disait au père de l'un d'eux, qui se plaignait de ce que son fils négligeât pour l'harmonie l'étude du droit: « Cela ne me regarde pas, mais qu'il aime toujours la musique! C'est une bonne amie. »

QUELQUES LETTRES DE FRANCK
ET QUELQUES LETTRES QUI LUI FURENT ADRESSÉES

On sait que la vie si occupée de Franck ne lui laissait pas de temps pour la correspondance; aussi ses lettres sont-elles très rares. M. J. Tiersot en a publié quelques-unes intéressantes. Si, après lui, j'en cite deux qui me furent adressées, c'est parce que l'une contient une véritable leçon de composition, et que dans l'autre la pensée de Franck a été complètement dénaturée par une faute d'impression.

Dimanche [en 1882 ou 1883].

Quincy, sept. 1884.

Mon cher ami,

Je ne vous ai pas répondu *immédiatement* parce que j'ai été absent de Paris depuis lundi jusqu'à hier soir. J'ai été au Havre, où on a chanté quelques fragments de ma messe.

Je trouve le plan de votre ouverture (9) excellent. Votre commencement me plaît beaucoup. Attaquez votre phrase majestueuse d'aplomb en *si b*; mais il me semble qu'il ne faut pas *éteindre*

(9) Ouverture pour les *Supplantes d'Eschyle*, commencée, puis abandonnée.

autant ce qui précède. Pour ne pas faire de séparation, ne faites pas cette phrase en si b trop longue et revenez en sol en reprenant les petites phrases et les dessins de l'introduction; modulez un peu et ramenez votre phrase des *Dieux* en mi b en la *mariant* avec vos dessins du rivage de la mer, de manière à faire de ce commencement un tout, qui pourra, je crois, être assez développé. Votre phrase des *Suppliantes* sera bien en si mineur; tâchez de la faire *expressive*. — Votre phrase violente représentant la lutte (je pense) sera plutôt un dessin très caractérisé qu'une phrase mélodique. — Il pourra moduler hardiment. Si, pour votre péroraison, vous pouvez transformer votre phrase des *Suppliantes*, ce sera très bien.

Je ne vous en dis pas davantage, mais je crois que cela suffira. Ecrivez-moi deux lignes pour me dire si vous trouvez bien ce que je vous dis.

Quant à moi, je n'ai pas fait grand'chose depuis huit jours. J'ai d'abord été un peu malade pendant deux à trois jours, puis est venu ce petit voyage, mais cependant j'ai commencé mon II^e acte que j'ai beaucoup cherché et mis plusieurs jours à trouver. J'en suis content. Cette première scène est vraiment très musicale et poétique.

Je vous serre les mains bien affectueusement.

§

Mon cher ami,

Je vous renvoie vos contre-sujets.

Le premier est excellent, vous pouvez faire une très bonne fugue avec.

Le second sujet est très difficile, je l'ai un peu modifié. Je crois que vous aimerez ma version qui, du reste, a beaucoup de rapport avec la vôtre.

Votre fin aurait été bien difficile.

J'approuve entièrement vos projets.

Pour la scène soyez mélodique (10), n'est-ce pas? Vous savez bien quelle mélodie (10) je veux dire.

Pour le trio ou le quatuor, je vous permets d'oser. Cependant : 1° ne faites pas trop compliqué; 2° que la tonalité ne soit *jamais* douteuse; 3° la forme bien arrêtée, prenez le moule classique; 4° pas trop long.

Voilà bien des recommandations, n'est-ce pas, mais prenez-les en considération et je suis sûr que vous vous en trouverez bien.

(10) A l'impression, « méthodique » et « méthode » avaient été substitués à « mélodique » et « mélodie ».

Je travaille bien ici. Cependant, je n'arrive pas encore assez vite à mon gré.

Les *Djinns* sont terminés, je les arrange à deux pianos. Ce sera fait lundi ou mardi.

J'ai orchestré un acte entier d'*Huldo* (200 pages). J'en orchestrerai bien certainement au moins un d'ici au mois prochain. Cela m'intéresse beaucoup.

Mille amitiés, mon cher ami, et mes meilleurs souvenirs à vos parents.

CÉSAR FRANCK.

Comme le fait remarquer M. J. Tiersot, on peut admirer dans ces deux lettres sur quel ton bienveillant le maître énonce ses prescriptions, et comment il demande ensuite à l'élève de lui écrire s'il trouve *bien* ce qu'il vient de lui dire.

Si les lettres de Franck sont peu nombreuses, celles qu'il reçut et qui, en raison de leurs auteurs, seraient intéressantes à connaître, ne le sont guère plus.

À défaut de leur texte précis qu'il a été impossible d'obtenir, voici l'analyse très exacte de certaines d'entre elles.

En 1846, Mendelssohn adresse à Franck des remerciements pour l'envoi de ses trios. Il ajoute :

J'aimerais bien pouvoir m'entretenir tout à fait en détail avec vous au sujet de ces compositions, et vous dire tout ce que j'y trouve de beau et ce qui m'y reste encore à désirer.

La même année, Liszt écrit à son ami que ces trios continuent à fixer l'attention des artistes sérieux et lui annonce que Hans de Bülow a joué le premier en *fa* # mineur avec grand succès à Berlin.

En 1860, Hans de Bülow fait savoir à Franck que l'éditeur Schuberth vient à Paris exprès pour assister au concert qu'il doit y donner, et où ce même trio est au programme.

Enfin, en juillet 1861, Mme Cosima — alors de Bülow — en l'absence de son mari parti pour Wiesbaden, accuse réception à Franck du paquet de musique qu'il lui a adressé, et lui réitère ses remerciements pour les mélodies qu'il lui a envoyées, et dont elle « goûte toute l'originalité, la grâce et la suavité ».

D'autres lettres de Franck ou adressées à Franck existent sans doute qui, il faut l'espérer, sortiront un jour de l'ombre.

COMMENT FRANCK HAÏSSAIT LE FORMALISME

« J'ai un élève, me dit-il un jour, qui me demande de lui donner un modèle de fugue dont il n'aurait qu'à imiter servilement — pour ainsi dire à décalquer — chaque compartiment.

« C'est absurde!

« Il n'y a pas qu'une seule manière de construire une fugue.

« Parmi celles de Bach, on n'en trouverait pas deux semblables.

« Les fugues dites « d'école » se terminent invariablement par une strette. Bach ne s'astreint pas à cette obligation. Mais, lorsque le sujet s'y prête, voyez tout le parti qu'il tire de ces imitations serrées, comme aussi des expositions du thème par augmentation, par diminution ou par mouvement contraire dans la fugue en *mi bémol mineur* du premier clavecin ou dans celle en *mi bémol majeur* du second.

« Voilà des modèles d'écriture *musicale*, car la fugue ne doit pas être un simple exercice mécanique, mais avant tout un morceau de musique. »

COMMENT FRANCK, TOUT EN LES AIMANT ÉGALEMENT,
JUGEAIT SES ÉLÈVES

Si Franck aimait également tous ceux à qui, au Conservatoire ou chez lui, il donnait son enseignement, avec grande justice il savait apprécier les uns et les autres et reconnaître leur valeur particulière.

A un jeune élève qui lui demandait des conseils d'orchestre qu'il n'avait pas le temps de lui donner, il disait: « Adressez-vous à d'Indy (qu'il appelait par ailleurs son meilleur et plus fidèle (11) élève), il en sait plus que son maître... Sans doute, ajoutait-il, je crois que pour la construction et la marche

(11) C'était au banquet offert à d'Indy à l'occasion de son prix de la Ville de Paris pour le *Chant de la cloche*, Franck porta un toast « à Vincent d'Indy, mon meilleur et plus fidèle élève ». Tous, certes, approuvèrent « le meilleur », mais protestèrent contre « le plus fidèle », et le bon père Franck, troublé à la pensée de leur avoir fait de la peine, se hâta de reconnaître que, au moins pour tous ceux qui se trouvaient là, « le plus fidèle » était injuste.

Lamoureux, à son tour, gêné par l'attitude qu'il avait adoptée à l'égard de Franck, affectant de ne voir en lui que le professeur, porta un toast « à l'avenir que nous vous devons. César Franck ».

d'un morceau je pourrais encore lui donner d'utiles avis... mais pour l'orchestre vous ne sauriez trouver meilleur guide. »

Quand était exécutée l'œuvre d'un de ses élèves plus heureux que lui, — tenu toujours à l'écart de tous les programmes, — sans jalousie, certes, et sans amertume, il allait l'entendre. Je le vois encore entrant tout joyeux à l'Opéra-Comique où était représenté le *Roman d'un jour* d'Arthur Coquard, le plus ancien de ses disciples; je me le rappelle aussi au Concert Lamoureux, assis à côté de Litolf, applaudissant avec enthousiasme le *Chant de la Cloche*, puis, une autre fois, la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, exécutée par Mme Bordes Pène. Debout dans une loge, il manifestait très haut son admiration.

Souvent il me parla de Camille Benoît, dont il reconnaissait, et même ingénument redoutait, le sens critique, de Ropartz en qui il appréciait de précieux dons de symphoniste, de Chausson, de P. de Wailly, de L. de Serres dont il aimait la sensibilité et la fine qualité musicale, et surtout de Duparc, « le mieux doué de mes élèves », disait-il, dont il déplorait le triste état de santé qui lui interdisait tout travail. Et Gabriel Pierné, premier prix de sa classe d'orgue, n'a certainement pas oublié avec quelle affection, en l'embrassant, Franck le félicita le jour où il obtint le prix de Rome.

COMMENT FRANCK DONNA DEUX PRÉCIEUX MANUSCRITS A UN DE SES ÉLÈVES

Un de ses élèves ayant fait pour lui un travail de réduction d'orchestre dont il se montra satisfait, « je vais vous récompenser », lui dit le maître. Il le conduisit alors dans une petite pièce qui servait de serre aux plantes vertes de Mme Franck.

Là se trouvait un meuble contenant ses manuscrits. Il y prit celui du *Quintette* et le lui donna, en avouant cependant avec sa scrupuleuse délicatesse: « À la vérité, ce n'est pas le premier manuscrit (12), c'est la copie que j'en avais faite pour l'exécution. Je l'avais donnée à Saint-Saëns qui jouait la partie de piano, et, comme vous le voyez, j'avais écrit à la

(12) Franck avait l'habitude de faire deux copies de ses œuvres.

fin (l'œuvre lui étant dédiée): « A mon bon ami Camille Saint-Saëns.

« En quittant l'estrade, il la laissa sur le piano. Je la repris et, de grand cœur, je vous la donne. Vous... vous la conserverez. »

« A mon bon ami Camille Saint-Saëns » ! Pauvre maître, dans son ingénuité exempte de toute jalousie, il connaissait peu les hommes, ne supposant jamais chez les autres les sentiments qu'ignorait son âme généreuse.

Poursuivant ses recherches, il découvrit une volumineuse partition qu'il s'empressa d'enfourer dans un tiroir en disant: « J'ai eu jadis l'idée d'écrire un opéra... que voilà... *Le Valet de ferme!*... J'en ai été bien puni. C'est très mauvais et à ne pas publier. »

Il trouva enfin ce qu'il cherchait. « Ceci, dit-il, est bien le vrai manuscrit, je veux dire la première esquisse des *Variations symphoniques*. La partie de piano a sa forme définitive; je compléterai la partie d'orchestre, puis je vous la donnerai aussi. »

Quelle inestimable marque d'affection reçut ce jour-là de son maître vénéré cet élève privilégié!

COMMENT FRANCK PASSAIT L'ÉTÉ A LA CAMPAGNE ET QUELS ÉTAIENT SES DEVOIRS DE VACANCES

Chaque été, Franck louait une petite propriété à la campagne et y passait ses vacances. Il y vivait de la vie de famille, modifiant ses propres habitudes pour se soumettre à celles des uns et des autres. C'est ainsi qu'il déjeunait avec les siens, ce qu'il ne faisait jamais à Paris, et ce qui, dans les premiers jours, troublait un peu l'équilibre de sa santé.

A l'exception de l'office du dimanche et aussi de la messe du jeudi, pendant laquelle il venait tenir l'orgue, disant: « J'ai l'habitude de le faire et on aime que je sois là » (bien qu'il n'y eût alors, à cette époque de l'année, personne dans l'église), ses journées entières étaient consacrées au travail. C'est alors qu'il produisait inlassablement. L'admirable quatuor à cordes et deux actes de *Ghiselle* furent écrits dans une de ces périodes de deux mois!

Il se donnait en outre en quelque sorte des devoirs de

vacances, se réservant du temps pour la lecture dont il arrêtait dès son départ de Paris le programme (il y faisait place même à des œuvres de ses moindres élèves!). En général, il étudiait une partition de Wagner, minutieusement, relevant à l'occasion des fautes de gravure et prenant des notes sur tel enchaînement harmonique, telle combinaison instrumentale qui l'avaient frappé, avec la vague intention d'en tirer personnellement parti, — ce qu'en réalité il ne faisait jamais.

COMMENT FRANCK PRATIQUA L'ART D'ÊTRE PÈRE
ET GRAND-PÈRE (13),

ET POURQUOI IL ÉCRIVIT LES PLAINTES D'UNE POUPÉE

Franck eut quatre enfants: outre ses deux fils Georges et Germain, dont le premier fut un éminent professeur d'histoire, une fille qui mourut à deux ans et enfin un fils, Paul, qui ne vécut que trois ans.

Afin que dans leur prime jeunesse ses petits-enfants eussent toujours des œufs frais, dans le jardinet situé sous les fenêtres de son salon, il avait établi un poulailler qui, par habitude, subsista longtemps. Père, puis grand-père affectueux et dévoué, qui ne cessa de s'imposer une dure vie de travail dans l'intérêt des siens, il aimait les joies intimes de son foyer, et en faisait volontiers part à ses élèves. C'est ainsi que, à la fin de ma leçon, il me dit un jour: « Nous avons eu ici, hier, une charmante réunion de famille où fut remis sous mes yeux un petit morceau que j'avais oublié: *Les Plaintes d'une Poupée*; il a évoqué pour moi de jeunes et lointains souvenirs. »

J'en avais conclu que ce petit morceau, conservé par Mme Franck, avait été écrit pour la fille qu'il avait perdue, et n'osai lui demander si ma supposition était exacte.

J'ai su depuis qu'il n'en était rien.

Une de ses élèves, Mlle Gabrielle Œschger, étant venue prendre sa leçon accompagnée de sa mère, celle-ci avait aussi amené avec elle son autre fille, très jeune enfant, à laquelle

(13) A Combs-la-Ville, où il passait l'été, il jouait avec ses petits-enfants, et Bordès m'a raconté l'y avoir surpris participant à une grande partie de cerf-volant. Les jeunes joueurs, très excités, poussaient de telles clameurs que le garde champêtre intervint, accusant le père Franck d'être un « épouvanteur de gibier ».

devant le maître elle reprocha son peu d'assiduité au travail. « Eh bien! dit le père Franck, je composerai pour elle « les plaintes de sa poupée »... »

Le soir même il écrivit ce petit morceau qui, retrouvé dans ses papiers, fut publié après sa mort (14).

COMMENT FRANCK ENTENDAIT ÊTRE RÉPUBLICAIN... MODÉRÉ

Quelques jours après le 4 septembre 1870, à la grand'messe, dans un village de Touraine, le chantre, après avoir entonné: « *Domine salvum fac...* », s'arrêta devant « *imperatorem* », ne sachant s'il devait encore implorer Dieu pour un gouvernement déchu. Le vieux châtelain qui accompagnait l'office sur l'harmonium lui souffla malicieusement: « Gouvernement provisoire », solution que le chantre adopta aussitôt et proclama à pleine voix.

Cette vieille histoire me revint en mémoire un jour que, à ce même moment de la messe, je vis Franck s'interrompre brusquement.

Après le: « *Domine salvam fac rempublicam* », répété deux fois selon la liturgie, machinalement il en commençait une troisième reprise, quand, s'apercevant de son erreur, après une hâtive conclusion, il cessa de jouer.

« Deux fois pour la République c'est assez, me dit-il. Assurément, républicain, je le suis. Mais je ne veux pas l'être trop! »

COMMENT FRANCK, DESTINÉ PAR SON PÈRE A VOYAGER SANS CESSÉ, EN RÉALITÉ VOYAGEA FORT PEU

Franck, à qui son père avait voulu imposer la carrière nomade de virtuose, fut le plus sédentaire des musiciens.

Venu en France en 1835 pour compléter ses études commencées à l'École de musique de Liège, il travailla le contrepoint et la fugue avec Reicha, puis, celui-ci étant mort, entra au Conservatoire. Il y obtint en 1838 le grand prix d'honneur de piano, en 1839 le premier prix de fugue, le second prix d'orgue en 1840 et en sortit le 22 avril 1842.

Soumis au despotisme paternel, il consacra alors deux ans

(14) *Les plaintes d'une poupée* pour piano. Dédié à Mlle Gabrielle Schöber (actuellement, 1882, Schott, éditeur).

à une tournée de concerts en Belgique, où il s'était déjà fait connaître comme enfant prodige à onze ans.

En 1844, il revint à Paris et s'y fixa définitivement.

En 1852, avec sa femme et son fils, il fit un voyage de famille à Besançon, puis seul, sac au dos, un autre en Suisse.

Plus tard, il alla voir des parents à Montreux. C'est alors qu'il entendit les orgues de Fribourg, dont la réputation était grande. Il l'estima très surfaite.

Depuis, il ne quitta pour ainsi dire jamais Paris, même pendant le siège de 1870 et les sombres mois de la Commune.

Un certain jour de cette époque tragique, alors que dans les rues crépitait la fusillade et que partout s'allumaient les incendies, assis côte à côte, Mme Franck et lui, la partition des *Béatitudes*, commencée depuis deux ans, ouverte sur une petite table devant eux, anxieux... ils écoutaient...

Soudain, une violente explosion fit trembler les murs. Une poudrière venait de sauter... Les yeux toujours fixés sur son manuscrit, sans se troubler, Franck ouvrit son canif et corrigea une erreur que, tout à son rêve musical, il venait de constater.

Le calme une fois rétabli, il alla à Aix-la-Chapelle recueillir la modeste succession de son père.

Ses absences pendant toute sa vie furent si rares que celle-ci laissa dans sa famille le souvenir d'un réel événement.

Ensuite, très exceptionnellement, à l'appel d'Ysaye ou de Franz Servais, il passa quelques jours en Belgique.

Il est un voyage cependant qu'il eût souhaité faire, celui de Bayreuth. Sincère admirateur de Wagner, il aurait désiré entendre ses œuvres au théâtre, dans leur cadre et leurs vraies conditions d'exécution.

Mais, de son temps, pour un musicien, un voyage à Bayreuth était compromettant, et un véritable ostracisme était infligé à tous ceux auxquels, dans le monde de la musique, on décernait le titre de wagnérien.

Craignant que la jalousie trouvât là une nouvelle occasion d'exercer sa malveillance, dans l'entourage du maître on s'efforçait de le faire renoncer à ce projet.

Négligeant ces prudentes précautions, il s'y fût sans doute obstiné, mais un autre motif, hélas! y vint apporter un décisif

obstacle. Jusqu'à sa mort, nous dit M. Baldensperger, le pauvre grand artiste ne sut jamais trouver l'argent nécessaire ni le moyen de se libérer à l'heure convenable de Paris et de l'existence qu'il lui fallait y mener.

COMMENT FRANCK, N'AYANT PU ALLER A BAYREUTH,
MALGRÉ SON DÉsir,
NE CONNUT « TRISTAN ET ISOLDE » QU'AU CONCERT

Il ne connut donc Wagner qu'au concert.

Lorsque Lamoureux, dans ceux qu'il dirigeait alors au Théâtre du Château-d'Eau, révéla aux Parisiens le premier acte de *Tristan et Isolde*, Franck n'eut garde de manquer cette occasion d'en entendre l'orchestre, qu'il avait lu et étudié souvent.

Il en suivit l'exécution sur la partition et, à la sortie, à quelques-uns de ses élèves qui s'étaient approchés de lui, il témoigna son admiration pour cette œuvre « fiévreuse ».

Non loin de lui se trouvait Gounod, au milieu d'un groupe où chacun était avide de recueillir sur l'auteur de *Tristan* l'opinion de l'auteur de *Faust*, et celui-ci, à très haute voix, proclamait... pontificalement: « Et puis, c'est un pontife, et je n'aime pas les pontifes! »

PIERRE DE BREVILLE.