



Sur quelques caractères de l'influence Franckiste



LORSQU'EN musicologie — comme en n'importe quelle autre branche de l'histoire de l'art — on traite des influences, on ne saurait trop se prémunir contre une tendance à les faire dériver toutes d'un seul type fixe, à appliquer sur chacune d'elles un même décalque abstrait qui en dérobe les singularités de contour. Bien qu'évidemment il s'agisse toujours d'un même rapport entre deux groupes d'artistes dont le premier ouvre par des formes d'art neuves une *Weltanschauung* encore inexprimée ou accomplit une révolution dans les procédés techniques, et dont le second s'assimile ces nouveautés, il s'en faut que cette opération — même mises à part les conditions différentes de milieu — s'effectue selon une marche immuable et se reconnaisse à des signes semblables. Chaque influence porte en elle un monde particulier de développement ; elle s'irradie avec des coefficients de vitesse et d'espace qui lui restent propres et sont comme *donnés* avec elle. La qualité d'insinuation varie suivant chacune d'elles. Et cela fait que le wagnérisme s'est propagé selon un régime autre que celui dont avait bénéficié l'œuvre de Beethoven ou dont les influences de Brahms et de Franck furent marquées. En ce qui concerne Wagner, il est aisé de saisir au cours de ce dernier demi-siècle combien rapidement certains de ses drames comme la *Tétralogie* et les *Maîtres chanteurs* atteignirent à ce prestige normal et

presque anonyme qui échoit à toute grande œuvre classique ; alors que *Tristan* devait décharger plus longuement et plus malignement le venin d'un style mélodique et harmonique irrésistibles au point de stupéfier jusqu'à de toutes récentes générations de musiciens ; et alors que *Parsifal* poursuivait une autre destinée, mais non moins sourde et tenace. Une telle diversité, n'est-elle pas l'image de ce génie protéiforme, lui-même puissant dévorateur de nourritures très disparates, vaste cataclysme venu se surajouter à une évolution déjà suffisante en soi et y déverser encore la coulée de trois ou quatre styles parfaitement distincts ? Et Brahms, figure ambiguë, à la fois inquiet du sens que prenait l'expression : « musique de l'avenir » auprès des fanatiques de Liszt et de Wagner et pourtant, par un curieux détour de la fortune, appelé à la paternité de quelques *musiciens de l'avenir* qui l'auraient bien autrement inquiété, comme Schœnberg !

Cette ombre capricieuse que tout génie *porte* ainsi autour de lui et dont il semble n'être pas plus responsable que de la lumière mobile qui la produit, offre, dans le cas de César Franck, quelques lignes d'un dessin assez complexe et dont l'analyse peut être intéressante. Les notes qui vont suivre ont pour objet non de dénombrer exactement quels musiciens en France ou à l'étranger furent tributaires de cette influence, mais de signaler quelques-unes des anomalies qui en caractérisèrent la diffusion.

Il serait vain de dire ici combien l'influence de Franck fut considérable et l'est encore actuellement. Là même où le wagnérisme régnait absolument, elle sut cependant se glisser et s'imposer. D'une renommée moins bruyante, moins rapidement européenne, l'œuvre de Franck a agi sur beaucoup d'esprits presque aussi fortement que Berlioz ou que Wagner. Ceci d'ailleurs ne se présente pas accentué d'une manière toujours visible : car, à côté de l'emprise brutalement directe du maître sur les disciples, il faut discerner une action moins nette, jamais à l'état pur, combinée avec d'autres influences (dans la plupart des cas celle de Wagner), presque diluée à l'infini, de sorte que des traces de procédés se fixent dans des milieux esthétiques peu compatibles. Ces aboutissements paradoxaux d'une influence, qui ne fut ni aussi simple ni aussi limitée qu'on a bien

voulu le croire, dénotent une activité périphérique, souvent plus révélatrice du contenu et de la portée générale d'une doctrine que ne le laissent percevoir des manifestations produites au centre de l'école, où nécessairement s'établit une mentalité conformiste. Cette faculté d'éparpiller des préceptes bien loin du lieu où ils sont l'objet d'une continuelle mise en pratique, cette capacité de toucher des êtres moralement très distants donne au frankisme une puissance singulière. Des trois grandes influences émanées de France depuis le ^{xix}^e siècle — Berlioz, Franck, Debussy, — c'est la seule qui ait pu ainsi se renfermer sous la forme la plus étroite et à la fois flotter indécise, vapeur pénétrante qui s'étend immensément.

La personnalité propre de Franck y est pour autant — je crois — que les conditions techniques. Sa figure et la destinée de sa vie ont favorisé un ordre de choses à quoi contribuait d'autre part, le contact entre son œuvre et la sensibilité de l'époque. Il semble que tout conspirasse pour rendre plus sinueux, bien qu'en lui laissant des apparences droites, le chemin qui mène jusqu'au cœur de son art. Une superposition de malentendus, sans gêner d'ailleurs matériellement le succès final de Franck, se fit parfois au détriment de l'intégrité de sa pensée. On sait trop qu'en général toute influence s'étend d'autant plus qu'elle se déleste de subtilités nombreuses : le wagnérisme, tel qu'il fut *appliqué*, ne répond guère à l'image exacte que donnent les écrits théoriques et les drames de Wagner !

La vie de César Franck rentre dans une tradition à laquelle se rattache un grand nombre de biographies musicales — et au premier plan, celle de Jean-Sébastien Bach. Existence calme, retirée, avec peu ou point de voyages et d'aventures, honnêtement assidue à une fonction de *cantor* ou d'organiste dont les obligations professionnelles laisseraient parfois un champ médiocre à la fantaisie artistique, mais prêtent cependant, par la constante rigueur de finalité technique qu'elles exigent du compositeur, à établir chez ce dernier une faculté extrême de résoudre les problèmes formels. Lorsque le musicien est grand, lorsqu'il s'agit d'un Bach ou d'un Haydn, cette soumission presque quotidienne au cours des *circonstances* qu'impose le cérémonial religieux ou profane (service du culte, sinfonies,

musique de table et de scène, etc.) (1) ; cette nécessité de faire sans cesse abstraction de sentiments intimes ou au moins de conduire leur élan à coïncider avec le caractère commandé des œuvres ; ces différentes contraintes qui réduisent le caprice de l'artiste et l'enserrent sous des données préétablies d'objet, d'instrumentation et de forme ; tout cela induit la personnalité à parfaire le jeu plastique de la matière sonore, mettant en cet idéal le gage de son existence. Or, ce titre d'artiste-artisan, on ne l'a jamais bien expressément accordé à Franck. La base *expérimentale* des recherches auxquelles celui-ci a voué son art est loin d'être généralement reconnue. On s'arrête vite à cette thèse qui signale dans ses œuvres symphoniques des défauts d'orchestration — quoiqu'on puisse relever dans *Psyché*, dans les *Variations* ou dans la *Symphonie* de ces trouvailles ingénues rappelant celles que Berlioz, mauvais harmoniste, faisait en harmonie. Mais il fallait surtout considérer combien les grandes pièces d'orgue — le recueil publié en 1879, les *Trois chorals* de 1890, par exemple — réalisent le plus bel effort pour approprier la pensée aux ressources de l'instrument, mettant en œuvre, par cette connaissance précise dûe à l'humble labeur de l'organiste, un système de rapports entre les dessins mélodiques et le développement, entre la polyphonie entière et les timbres (2) : constructions savamment équilibrées, qui évoquent avec justesse l'idée d'architecture — de cet art dont les maîtres anciens, héritiers plus ou moins directs du Moyen-Age et de la Renaissance, avaient conservé un goût sans doute plus vif que le nôtre et qui leur tenait peut-être lieu de canon apollinien !

La perfection y est-elle d'ordre plutôt classique que romantique ? Dans le second cas, elle serait atteinte sous la poussée d'une expression en quête de *moyens* pour s'extérioriser : la logique musicale y serait de

(1) Albert Schweitzer, *J. S. Bach, le musicien-poète*, éd. franç. (Leipzig, 1905), XIV : « Comme les œuvres de Goethe, toutes les œuvres de Bach sont éminemment, et au sens le plus profond du mot, des œuvres de circonstance, il les a écrites parce que les circonstances les lui commandaient. » — À rapprocher de la distinction que M. E. Ansermet établit ici même entre la musique pure et la musique à programme (*l'Œuvre d'Igor Stravinsky*, juill. 1921, pp. 4-5.)

(2) Notons que Franck composait ses œuvres d'orgue, pour tel ou tel instrument déterminé : ainsi les *Trois pièces* de 1878 furent enregistrées pour celui du Trocadéro, les *Trois chorals* pour celui de Sainte-Clotilde.

même essence que ce style dont parle Balzac et qui « vient des idées et non des mots » (1). Tandis que nous verrions dans la beauté classique un jeu *gratuit*, se suffisant en soi, d'éléments sonores mis en présence (2). Certes, peu d'œuvres répondent absolument à ces limites extrêmes. Chez presque tous les musiciens ces deux concepts antagonistes agissent conjointement, selon un dosage infiniment variable : dans les *Passions* ou dans certaines cantates de Bach, il me semble difficile d'écarter l'idée d'un processus expressif venant parfois déjouer un mécanisme strictement musical. Il n'en est pas moins vrai que chaque esprit se place sous l'un de ces deux signes plutôt que sous l'autre, par l'éducation reçue, par cette tendance naturelle ou acquise qui l'incline à chercher dans la musique soit des satisfactions de pure forme, soit un épanchement des sentiments. Or nous avons vu César Franck pour ainsi dire contraint dans sa vie même, à une méthode éminemment classique. L'influence de J.-S. Bach vient simplement renforcer des habitudes prises. Romantique, il l'est sans doute d'instinct. Mais, outre que son imagination s'attarde plus volontiers à des scènes apaisées où la douceur céleste d'un Puvis de Chavannes s'empourpre rarement au tumulte enfiévré d'un Delacroix, outre la constance d'une austère méditation introduisant dans sa pensée une cause régulatrice, l'effort appliqué de l'*expérimentateur* imprime sur son entière activité créatrice le sceau d'une discipline. L'organisation de son esprit est devenue telle que le souci de principes techniques longuement éprouvés, s'il n'a été le prétexte, l'emporte parfois d'une façon exclusive sur tout autre fin. D'une œuvre à la suivante, d'un genre à l'autre, on saisit chez lui le désir d'étendre plus loin une même loi d'unité dans la composition — et, à ce sujet, il n'est pas indifférent que les *Trois chorals* contiennent sa dernière pensée, ni que son influence dans ce sens soit très fertile. Il n'est pas entraîné, comme Beethoven, comme Berlioz ou comme Wagner, à faire éclater les formes connues pour traduire l'énormité de ce qui bruirait en son cerveau ; il demeure en perpétuel contact avec le passé,

(1) *Un prince de la Bohême* (éd. Conard, t. XVIII, p. 378).

(2) M. Boris de Schlæzer, au cours d'un article paru ici même (*Psychologie et musique*, juin 1921, notamment pp. 255-256), a analysé finement la divergence de ces deux principes esthétiques.

peut-être dans le dessein trompeur d'en offrir une synthèse (1), comme si les divers types de sonates ou de symphonies pouvaient être réductibles à un seul type fondamental. Mais il perçoit dans ce passé — dont il ignore bien des modalités — une tendance unanime, qu'il épouse à son tour, vers une logique et vers une économie toujours plus subtiles qui du plus petit détail à l'ensemble établissent une chaîne serrée de rapports sensibles. Il ne crée rien dont il ne trouve au moins une trace antérieure, dont il n'ait analysé la fonction embryonnaire dans l'œuvre d'autrui. Son premier geste est non de rompre, mais de s'accorder — par la lettre autant que par l'esprit — avec une tradition, d'ailleurs fragmentaire. Et chez les Romantiques, ce qu'il puise ce n'est point tant l'exemple d'une audace révolutionnaire dont il ne saurait que faire, mais ce qu'il se figure qu'ils ont conservé et perfectionné de l'ancien régime. L'œuvre intégral de Franck semble poursuivre la pierre philosophale de tout art classique. Même dans ce que cela dégage d'utopique, même dans ce que cela traduit de confusion historique et psychologique entre des styles inassimilables, la recherche de cet unique principe moteur, vers quoi serait allée l'évolution de la sonate-symphonie, prête, dans le cas *personnel* de César Franck, par le fait que celui-ci, déjà génialement doué de qualités intuitives, usa d'un empirisme fécondant, à une élucidation de problèmes tout formels. Nous verrons que dans le cas de nombreux franckistes il n'en est plus ainsi. Il suffisait, pour en démontrer la valeur vraiment incluse, que le procédé cyclique s'accordât chez Franck avec une méthode de travail en régression sur le caractère de la musique romantique.

Si spécieux que semble tout cela, un malentendu cependant peut en dériver, suivant que l'on considère ou non les divers mobiles auxquels César Franck a obéi dans l'élaboration de son œuvre. L'influence qui s'est exercée sous son nom n'a pas toujours tenu compte de particularités esthétiques constituant l'essence de son style. D'ailleurs, en le faisant, elle se serait condamnée à se détruire elle-même, en avouant à peu près l'intrans-

(1) En 1888, dans l'année qui précéda la composition du *Quatuor*, « nous remarquions avec surprise — raconte d'Indy, — étalées sur son piano, les partitions des quatuors de Beethoven, de Schubert et même de Brahms... » (*César Franck*, Paris, Alcan, 1906, p. 165).

missibilité d'une théorie liée très étroitement à la psychologie propre de Franck. Du moins, pour l'adopter intégralement, cette théorie exigeait des qualités égales de maîtrise (au sens classique du terme) : un don d'invention mélodique, une souplesse à jouer des artifices de l'imitation et du canon, un tact de la forme comme les posséda Franck. Le cyclisme offrait un cadre pour qui voulût s'essayer à des recherches toutes plastiques ; mais, soit par une maladresse native qui les détournât de la ciselure sonore, soit par un penchant naturel à ne voir dans la musique qu'une puissance d'expression, nombreux furent les franckistes qui virent plus ou moins ce procédé de l'esprit originel que Franck y avait insufflé.

Et pour conclure sur ce point, nous ajouterons que la figure à présent légendaire de ce maître n'apparaît pas toujours portant inscrits sur elle les traits qui en décèlent le vrai génie. Autant l'emphase des éloges que la caricature dépréciatrice en ont fortement atténué le caractère. Sous le surnom de *Pater seraphicus*, doutons qu'il y ait autre chose qu'une double et paresseuse confusion sur une personnalité vaguement entrevue et sur ce Moyen-Age conventionnel avec lequel nous ne sommes pas près d'en avoir fini (1). Entre l'image pieuse ou dérisoire que l'on dessine généralement et le portrait réel, autrement complexe, peu d'analogies. Mais si Franck n'a pas encore trouvé son Spitta, si la mise à jour intégrale des œuvres appartenant à toute une période de sa vie et si la publication de correspondances ou de mémoires contemporains vont pouvoir maintenant seulement accroître peu à peu une lumière jusqu'ici assez limitée, il rencontre en Vincent d'Indy un premier biographe assez fidèle pour nous retracer de vifs aspects de son maître. (Laissons à part le problème litigieux de la foi où d'Indy se trouve en désaccord avec le fils aîné même

(1) L'idée du franckisme est parfois mêlée à celle d'art médiéval : or Franck ignore les travaux paléographiques des Bénédictins de Solesmes et probablement aussi les études historiques de Coussemaker. Il semble être resté à peu près étranger au mouvement d'intérêt suscité par Guilmant. Mais il n'en est pas moins curieux que grâce à l'impulsion donnée par trois de ses élèves Charles Bordes, Henri Expert et Vincent d'Indy, la connaissance des maîtres primitifs et renaissants se soit tant élargie en France. César Franck se place bien à l'origine de tout un enseignement fondé sur l'histoire de la musique. Beaucoup de ses leçons se passaient à commenter les œuvres classiques ou romantiques (témoin notamment l'anecdote de Duparc rappelée par d'Indy, *loc. cit.*, pp. 70-71).

de Franck (1), et avec Romain Rolland (2).) De ce récit succinct se dégagent aisément les caractères profonds de la vie de Franck. Et d'abord la précocité et la multiplicité de ses dons (3). Un goût inné du dessin, dont malheureusement rien ne nous a été dévoilé, mais dont nous voyons s'épancher la lumineuse pensée sur l'art du compositeur, sachant tirer de la sobriété des lignes mélodiques les moins infléchies les plus incomparables effets et de la netteté même du contour une grâce indécise ; d'une géométrie précise faisant surgir une flore touffue. Une facilité extrême, apparue dès sa jeunesse et qui ne le quittera point durant toute sa carrière : l'enfant qui se joue avec espièglerie des concours auxquels il participe, le petit virtuose qui rompra vite avec cette existence éphémère où l'on passe des applaudissements d'une ville à ceux d'une autre, le compositeur à peine âgé de dix-neuf ans dont les *Trois trios concertants* inaugurent déjà sa manière propre, tout cela annonce l'extraordinaire improvisateur qui à l'orgue de Sainte-Clotilde étonnera un jour le virtuose par excellence, Franz Liszt, et qui sur cet instrument captera peu à peu, par les amorces d'une science toujours plus subtile, la matière de son style (4). Facilité à laquelle Franck ne cédera point, mais qu'il contrôlera incessamment avec une lucidité sans défaut. Domination qui ne se relâche pas et agit pourtant avec cette souveraine aisance caractéristique en toute sa vie. Des conditions de travail les plus défavorables (5), Franck put ainsi extraire des œuvres jamais

(1) Lettre de M. Georges-César Franck à Combarieu, *Revue d'hist. et de crit. musicale*, août-sept. 1901. (Le numéro manque à la Bibliothèque Nationale sous la cote de la revue).

(2) Romain Rolland, *Vincent d'Indy* (*R. de Paris*, 15 janv. 1903), réimpr. dans : *Musiciens d'aujourd'hui* (Paris, Hachette, 1908). — « Ce cœur très croyant était très libre. Sur sa foi religieuse, il ne saurait y avoir de doute : c'était la base de sa vie ; mais elle était chez lui bien plus un sentiment qu'une doctrine. [...] Sa foi, telle qu'elle s'exprime dans sa musique, est-elle toute paix et tout calme, toujours ? J'en appelle à tous ceux à qui cette musique est si chère, parce qu'ils retrouvent un peu de leur mélancolie en elle. [...] Tout n'est pas lumière dans cette âme ; la lumière n'en est que plus émouvante parce qu'elle brille, au loin. »

(3) Pour ce qui suit, cf. d'Indy, *loc. cit.*, pp. 3-8, 17-18.

(4) « Je me souviens de certain offertoire sur le thème initial du VII^e quatuor de Beethoven, qui était bien près d'égaler en beauté la pièce même du maître de Bonn... » (d'Indy, *loc. cit.*, p. 18, note).

(5) Dès 1848 il prenait « la résolution de consacrer chaque jour, quoi qu'il advint, une ou deux heures soit au travail de composition, soit à la lecture d'ouvrages littéraires ou musicaux capables de lui élever l'esprit ; c'est ce qu'il appelait lui-même : réserver le *temps de la pensée* ». — « C'est donc durant ces deux heures, souvent écourtées, de travail matinal [entre cinq heures et demie et sept heures et demie !], jointes aux quelques semaines que lui laissaient les vacances du Conservatoire, que furent pensées, disposées, et écrites ses plus belles œuvres. » — « Franck jouissait aussi de deux facultés bien précieuses pour un compositeur, la première, de pouvoir mener de front deux occupations musicales diverses sans

hâtives, conçues sans à-coups, harmonieusement ordonnées et dont la facture même s'élève à cette hauteur morale que Stéphane Mallarmé a revendiquée pour la littérature. Un épanouissement également précoce toucha certaines d'entre elles qui se trouvent démentir par leur existence cette toujours discutable division tripartite que W. de Lenz a introduite à jamais dans les habitudes musicologiques : songeons que les *Six pièces pour grand orgue* devancent de dix ans la première version de *Rédemption* et que celle-ci précède de presque autant les *Béatitudes* et le quintette, classés seuls dans la troisième manière (1). Franck « évolua » sans doute, mais son œuvre se présente mieux comme une série de courants simultanés répondant à des préoccupations différentes, et les uns atteignant leur niveau de perfection plus tôt que les autres (2). Tous également portent Franck à user d'un même mode personnel de composition.

N'ayant écrit — ou plus exactement : n'ayant laissé publier de son vivant — qu'un quintette, qu'une sonate, qu'une symphonie, qu'un quatuor, César Franck involontairement les a revêtus d'une apparence de norme que des œuvres identiques de Beethoven ou de Schumann par exemple ne possèdent point. Franck partage avec beaucoup de musiciens modernes (3) cette destinée de n'avoir produit à peu près qu'une œuvre dans chaque genre bien défini. Nous touchons ici au phénomène extrême d'une raréfaction numérique qui s'est effectuée progressivement depuis le temps où les sonates d'un Domenico Scarlatti, les symphonies et les quatuors d'un Haydn se chiffraient par cinquantaines. Un nouvel état d'esprit semble induire certains musiciens modernes à n'user des cadres traditionnels en quelque sorte qu'à *titre d'essai*. Ils se donnent à eux-mêmes le spectacle de confronter leur individualité artistique avec tour à tour les divers genres

que l'une nuisit à l'autre ; la seconde, inappréciable entre toutes, d'être à même de reprendre où il l'avait laissée la tâche commencée, sans avoir besoin d'un laps de temps quelconque pour se remettre dans l'ambiance. [...] Des œuvres importantes furent écrites de cette façon par fragments notés de-ci de-là, et dont l'enchaînement restait toutefois logique et sans hiatus. » (Vincent d'Indy, *loc. cit.*, pp. 13, 39-40, 77-78.)

(1) L'assertion de M. Witkowski — que Franck n'aurait « trouvé son véritable langage qu'à la fin de son existence » — me paraît insoutenable. (*Courrier musical*, 1^{er} nov. 1904).

(2) Peut-être aurait-il vécu plus longtemps qu'il lui eût été donné de parvenir en une quatrième tentative à son chef-d'œuvre dramatique ?

(3) Debussy — et jusqu'à preuve du contraire : Dukas, Ravel, Roussel, Florent Schmitt, etc.

vibrant encore de glorieux contacts. Mais dans cette espèce d'émulation qui s'établit à travers l'histoire, s'avère un épuisement de formes surannées. Du moins ces reviviscences offrent en de nombreux cas un caractère d'exception et de paradoxe. Si ce n'est le « mol oreiller » dont on s'accommode faute d'avoir choisi entre de nouvelles possibilités, ce sera tantôt un jeu grimaçant où un tempérament d'une originalité aiguë feindra un rôle de convention, tantôt un champ d'expérience au profit d'un principe personnel. Franck ayant pris conscience de l'admirable procédé qu'il s'était approprié d'abord intuitivement, enhardi par des recherches à peu près similaires chez un Liszt, chez un Wagner, chez un Brahms, chez un Saint-Saëns même (1), se devait de l'appliquer aux formes classiques une à une — d'autant plus que celles-ci ne pouvaient plus être régénérées que grâce à un agent susceptible de survivre au prochain écroulement tonal dont chacun des musiciens cités précipitait la venue. Le thème cyclique portait en soi des facultés d'adaptation et de puissance unitive qui le désignaient, dans cet effacement des types légitimes et de la tonalité, comme un recours ultime. Mais il était également l'indice d'une organisation artistique particulière à Franck (2) ; et l'affinité entre celle-ci et le procédé cyclique — de même qu'entre le lyrisme wagnérien et le leit-motiv — isolait dans leur singularité ces tentatives de renouveler la sonate-symphonie.

A Vincent d'Indy principalement est dû d'avoir osé systématiser et vulgariser ce qui semblait strictement attaché à l'esprit de Franck. Dans son *Cours de composition musicale* il a joint aux arguments esthétiques ceux d'une histoire durement bâtie, avant tout didactique, et par cela même d'une haute efficace. Ce corpus — dont on ne peut nier qu'il ait même agi sur des musiciens qui ne subirent pas directement cet enseignement — tient, par divers côtés, à quelque cosmogonie dogmatique : du point de départ au point d'arrivée, la succession causale ne présente aucune discontinuité. De la forme *prélude et fugue* que d'Indy considère comme étant à

(1) Franck dédia à Saint-Saëns deux de ses œuvres les plus significatives : la troisième des *Six pièces pour grand orgue* et son *Quintette*.

(2) « Parmi les causes déterminantes de ce mode de composition dans l'esprit d'un musicien qui [...] était avant tout organiste, je croirais volontiers qu'il faut tenir compte des habitudes de l'improvisation (d'école), qui oblige l'exécutant à ne jamais perdre de vue un thème donné. » (Combarieu, *Histoire de la musique*, t. III, ch. XVIII, p. 467).

l'origine de toute œuvre qui se compose « de pièces enchaînées logiquement les unes aux autres par le seul *lien tonal* » (1), nous aboutissons à la *sonate cyclique* et à la *variation* (2) où prévaut au contraire l'unité thématique — les étapes intermédiaires étant fournies par la *suite*, puis par les *sonates* italiennes et allemandes. Bien qu'en plus d'un détail, ce schème ne s'accorde point avec l'état actuel de la musicologie (3), l'ingéniosité de certaines hypothèses, l'extrême simplicité des concepts, la force de synthèse en excitent la vertu pédagogique. Peu à peu la doctrine cyclique a pris ce caractère ramassé, *portatif*, que nous lui connaissons désormais, et en quoi l'influence de Franck s'est trouvée avantagée sur celle d'un Berlioz — trop indéfinissable — ou sur celle d'un Liszt — trop intellectuelle.

Mais par cette formule, où indistinctement sont confondus le « thème-personnage » beethovénien, le leit-motiv de Wagner et le thème cyclique, devait se perdre pour le franckisme toute possibilité de conduire — comme nous l'avons exposé plus haut — à un développement de pure forme. Seules les ressources expressives du cyclisme, la faculté pour la musique de suivre un processus psychologique et de traduire les péripéties d'un drame intime y étaient librement exploitées. Les trois coups, que le Destin avait frappés à la porte de l'*Ut mineur*, allaient encore résonner au long de nombreuses symphonies franckistes...

Cette anomalie esthétique n'est point la seule qui ait ainsi permis à deux principes contradictoires d'opérer inversement dans le même corps de l'influence franckiste — et au plus récent d'y prendre apparemment l'avantage sur le plus légitime. Survenu comme pour remédier à la dissolution tonale qui — nous l'avons dit — se poursuivait sous l'effet prestigieux des *Poèmes* de Liszt et de *Tristan*, l'œuvre de César Franck contribuait en réalité à activer également cette corruption du diatonisme classique. Simple palliatif, le procédé cyclique n'était que d'une efficacité douteuse pour contenir une marche de choses dont il acceptait pleinement l'idée originelle et dont on peut même ajouter qu'il en vivait. La sonate-sympho-

(1) *Cours de composition musicale* (Paris, Durand), 2^e vol., ch. I, pp. 64-66.

(2) *Loc. cit.*, 2^e vol., ch. V et VI.

(3) Notamment en ce qui concerne le rôle du choral protestant chez J.-S. Bach, l'importance de Haendel, les sources du style de Mozart, etc. — tous les problèmes dont la matière s'est renouvelée ces dernières années.

nie, d'abord fondée sur un jeu symétrique de tonalités avait ensuite laissé s'affaiblir la logique simple de ce dialogue et en était arrivée à admettre, outre un voisinage de plus en plus hétéroclite de *modulations accidentelles* dans le cours passager du développement, la possibilité de *modulations définitives* à des tons assez éloignés les uns des autres. Le cyclisme, en s'appuyant désormais sur une unité d'ordre thématique, ne faisait que corroborer une telle évolution (1). Assuré que la structure de l'œuvre avait acquis une solidité extrême, Franck se livrait sans risque aux plus imprévues échappées modulantes, de tierce en tierce, jusqu'à étendre d'insidieux rapports entre des notes qui n'avaient avoué jusqu'alors aucune affinité les unes pour les autres. De cette aisance avec laquelle Wagner faisait scintiller la matière sonore était passée dans l'art de Franck. Toujours plus avant l'écume chromatique s'en vient lécher le ferme granit du diatonisme ; une vague, plus hardie que les précédentes, et tout sera submergé : des dernières œuvres de Franck aux premières de Debussy il s'en faut de peu — une simple accélération dans le ruissellement des tonalités.

Mais cette unité thématique elle-même, dernier ressort de la sonate-symphonie n'est-elle pas sujette à se modifier infiniment, à s'atténuer à son tour ? Si dans l'*Ut mineur* elle s'impose immédiatement, avec Franck déjà elle a gagné en raffinement au point de ne plus toujours être nettement perceptible à l'audition. Dans la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns, chez Ravel — de la *Sonatine* et du *Quatuor* au récent *Duo* (2), les métamorphoses d'un même motif cyclique sont également devenues assez subtiles. Envisageons même le cas où seule subsistera une espèce d'équivoque et où pourtant l'unité de l'œuvre résidera toute en ces émanations indistinctes d'un thème générateur.

Nous observerions un semblable pouvoir dissolvant en harmonie, où Franck compte parmi ceux qui firent considérer l'accord de neuvième comme une entité se suffisant à elle-même et le libérèrent peu à peu des

(1) Il est d'ailleurs remarquable que chez Beethoven les sonates les plus conformes à la doctrine de Franck aient été aussi les plus émancipées tonalement : par exemple l'*opus* 110, où, après la fugue en *la bémol majeur*, après un *arioso* en *sol mineur*, apparaît la seconde fugue en *sol majeur* ; les thèmes de ces deux fugues proviennent d'un même motif générateur.

(2) Notons que si dans la musique pure Ravel est resté fidèle au système cyclique, dans son théâtre (*Daphnis et Chloé*, *l'Heure espagnole*) il n'a pas craint non plus d'user du leit-motiv

règles de résolution. La neuvième sur quoi débute sa *Sonate* est bien symptomatique de toute une époque : dès l'instant nous nous trouvons de plain-pied avec un plan sonore dont l'accès jusqu'ici n'avait jamais été aussi franchement ouvert. Mais, comme chez Wagner, les lignes capricieuses de l'écriture ne sauraient s'affranchir de glisser entre les tierces constitutives des accords les plus simples ; aucune ambiguïté ne se présente dans les situations harmoniques. De *Parsifal*, de *Psyché* se dégage une magnifique leçon de sobriété — mais d'une sobriété atteinte sans artifice : ce qui au premier abord apparaît chez Franck comme une pauvreté naturelle, ou chez Wagner comme un appauvrissement sénile n'est qu'un extrême raffinement, une sûreté technique consommée qui de quelques touches largement posées ou du retour incessant d'une même sonorité tire d'âpres effets — ainsi dans *Psyché* ces lentes septièmes extatiques... Mais l'erreur aurait été de parvenir d'emblée à cela, comme si ce dépouillement pouvait s'effectuer avant l'automne de la vie. Beaucoup de frankistes n'ont pas eu le sentiment de ce que cette progressive maturation chez leur maître avait d'abord impliqué de plein air et de liberté. Une discipline hâtive et peureuse, un amortissement précoce ont réduit en eux tout essor nouveau. Comment s'expliqueront-ils alors que nous rencontrions aux confins de l'influence frankiste deux esprits aussi différents qu'Albéric Magnard et qu'Albert Roussel — celui-ci utilisant à propos les apports d'un Stravinsky (*le Festin de l'araignée*) et des récents polytonalistes (*Pour une fête de printemps, Symphonie*), — celui-là à qui s'est voué l'attachement d'un Darius Milhaud ? Sans doute la notion qu'ils se sont donnée de l'art de Franck répond-elle en eux à un principe d'étroitesse et d'autorité restrictive ; de là ont-ils négligé d'adopter à leur tour cette bienveillante attention que leur maître portait sur les œuvres de son temps, ce souci de s'assimiler opportunément les procédés innovateurs — comme lui-même s'appropriâ ceux de Liszt et de Wagner — cette sensibilité aux suggestions d'un empirisme toujours latent, enfin cette vertu de n'atténuer aucune des possibilités contradictoires entre lesquelles se débat le tempérament artistique et d'échapper au raidissement de toute « attitude » *a priori* ?

ANDRÉ SCHAEFFNER.