

Renata SUCHOWIEJKO (Cracovie)

« Les Franckistes » et la musique de chambre

La fin du XIX^e siècle — ce carrefour des courants, des styles et des idées — fut marquée en France par l'épanouissement de la musique instrumentale. Ce changement ne s'est pas réalisé de façon inattendue et imprévue. L'éclosion jaillissante de la musique de chambre n'aurait, en effet, pas été possible si le terrain n'avait été préparé préalablement. Avant 1870, outre l'Opéra et les concerts symphoniques du Conservatoire et Padeloup, il existait une vie artistique, non officielle, plus intime : les salons de musique privés, les sociétés de musique de chambre et les concert d'amateurs. La musique de chambre y trouvait son refuge. Ce mouvement, parallèlement aux programmes des grandes institutions, contribuait à créer une vie musicale diversifiée. Le répertoire des sociétés de musique de chambre fut d'abord orienté vers la musique allemande, les grands classiques et les romantiques¹, la musique française prenant relativement peu de place dans les programmes. Les années 1860 voient néanmoins se former des ensembles spécialisés dans l'interprétation d'œuvres françaises. Et le nombre d'œuvres écrites par les compositeurs français augmente dès lors.

L'aspiration à former une école nationale et la conscience de la nécessité d'affirmer sa propre identité deviennent de plus en plus fortes. On parle beaucoup en ce temps-là d'identité nationale, de style proprement français et de

¹ Joël-Marie FAUQUET *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris 1986.

résistance aux influences étrangères. Vincent d'Indy résumait la situation de la manière suivante :

Voilà plusieurs lundis que je vais chez Saint-Saëns où se réunit la jeune garde du Futurisme, en premier ligne sont Saint-Saëns, Castillon, Massenet, Widor, Franck, Bussine, Bizet, etc. Lundi dernier, il y a eu une très belle soirée, d'abord un Scherzo pour orchestre de Saint-Saëns, arrangé pour deux pianos [...] qui est un vrai bijou de grâce et de finesse, ensuite, un concert de Castillon pour piano et orchestre qui est superbe. Je n'avais jamais rien entendu de lui, mais cela m'a saisi à la seconde aussi bien qu'à la première audition. [...] Enfin, comme le remarquait Bussine, la France commence à produire de vrais compositeurs, et, en ce moment l'Allemagne n'a pas (sauf Wagner, qui ne s'occupe que de l'art dramatique) de compositeurs vivants à opposer à Gounod, à Saint-Saëns, à Castillon et à Massenet. Et puis ces petites soirées sont amusantes en cela qu'elles sont intimes et qu'on s'y tient au courant de tous les faits et gestes musicaux, il est permis d'y faire des calembours, on y raconte des blagues d'atelier. Enfin, la France commence à produire de vrais compositeurs...².

Ces mots de d'Indy expriment la fierté nationale, mais aussi le sentiment profond des changements en train de s'opérer. Ils reflètent d'ailleurs l'état d'esprit de nombreux compositeurs français qui traitaient la question du renouvellement de la musique française comme un devoir civique.

Les bouleversements issus de la guerre contre la Prusse ont joué un rôle de catalyseur en déclenchant une réaction décisive et inévitable : le désir de préserver l'identité nationale dans l'art. La musique de chambre, accompagnée d'une éclosion impressionnante de genres auparavant négligés, prend d'emblée une place significative dans ce mouvement. Et la création de la Société Nationale de Musique lui donne une nouvelle impulsion. L'objectif de promouvoir la musique française déchaîne une émotion et un enthousiasme vifs, notamment dans le milieu des jeunes compositeurs. Au début, le public de la SNM demeure restreint, réduit à une élite. Les premières réunions de la Société se déroulent dans une ambiance très euphorique. Henri Duparc racontait dans ses souvenirs :

C'était pour nous un véritable plaisir de nous retrouver, aussi les absences étaient-elles excessivement rares. Je vois encore la pièce où nous nous réunissions, et la grande

² Lettre de Vincent d'Indy à Cécile de Bourmont, Paris, le 6 novembre 1871, collection privée; ce passage ne figure pas dans l'édition de la correspondance de Vincent d'INDY *Ma Vie. Journal de jeunesse, correspondance familiale et intime 1851-1931*, présentée par Marie d'Indy, Paris 2001.

table — mise pour l'occasion auprès du piano à queue — autour de laquelle travaillaient ensemble pendant plus de deux heures, gaïement mais très sérieusement des hommes qui pressentaient que de leur groupement allait bientôt sortir la magnifique rénovation de la musique française à laquelle nous assistions depuis quarante ans. [...] Il n'y avait entre nous aucun esprit d'envie ou de jalousie, au contraire, quand le succès arrivait à l'un de nous, les autres s'en réjouissaient réellement³.

L'état d'esprit initial et la collaboration sans nuages ne résisteront pas à l'épreuve du temps : la Société subit bientôt de graves bouleversements⁴.

La puissante et influente Société Nationale de Musique a beaucoup fait pour la promotion de la musique de chambre. Les œuvres de César Franck et de ses élèves ont joui d'une place privilégiée dans ses programmes. Son importance pour l'épanouissement de la musique des « Franckistes » a été fondamentale.

César Franck, éminent organiste, à l'autorité pédagogique incontestée, n'a connu la célébrité en tant que compositeur qu'à la fin de sa carrière. Après une période de jeunesse où il compose ses premières œuvres de chambre et remporte un brillant succès avec *Ruth*, Franck s'efface de la scène musicale. Pendant la période de « silence » où il compose presque uniquement de la musique religieuse et de la musique pour orgue, Franck s'adonne principalement à ses fonctions de pédagogue et d'organiste. Le moment de son « retour » coïncide avec l'époque de son enseignement au Conservatoire, entre 1872 et 1890. Il retrouve la composition malgré l'indifférence du public pour sa musique. C'est pendant cette dernière période que Franck composera ses chefs-d'œuvre de musique de chambre – le *Quintette* pour piano et cordes en fa mineur, le *Quatuor* à cordes en Ré majeur, et surtout la *Sonate* pour violon et piano en La majeur. Ces œuvres dévoilent l'essentiel de son langage musicale et sa maîtrise dans le domaine de la musique de chambre.

La popularité de Franck-pédagogue augmente très vite. Il gagne l'admiration de ses élèves grâce à sa personnalité et ses idées originales. Vincent d'Indy le confirmait :

³ Henri DUPARC « Souvenirs de la Société Nationale », *Revue Musicale S.I.M.*, décembre 1912 n° 12, p. 3.

⁴ Michel DUCHESNEAU *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège 1993; Michael STRASSER « The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of *L'invasion germanique* in the 1870s », *19th Century Music*, printemps 2001, vol. XXIV n° 3.

Cette classe d'orgue, dont je conserve toujours un souvenir ému, fut, pendant longtemps, le véritable centre des études de composition du Conservatoire ⁵.

En quoi l'enseignement de Franck était-il si fascinant pour ces jeunes compositeurs ? Sa méthode d'enseignement était à vrai dire... une absence de méthode. Il ne faisait usage d'aucun manuel, d'aucun traité. *Il trouvait d'ailleurs tous ces traités déplorables* – relate Lekeu ⁶. Franck travaillait au Conservatoire presque uniquement sur l'improvisation. D'après Vierne, sur six heures par semaine, il en consacrait cinq à l'improvisation. Franck est alors persuadé que les élèves qui viennent au Conservatoire maîtrisent déjà bien la technique et qu'il doit leur dévoiler le secret de l'art qu'il domine lui-même à la perfection. Louis Vierne rapporte :

À la classe d'orgue du Conservatoire, où j'étais auditeur, les cours d'improvisation étaient quelque chose d'inouï. Sans cesse, le 'patron' donnait l'exemple, et quel exemple ! Nous restions bouche bée, confondus devant la fécondité d'invention de cet homme dont le génie éclatait là avec une intensité peut-être encore plus grande que dans ses œuvres ⁷.

Le programme des études, quoique plus ou moins imposé, laissait donc à Franck une assez large liberté de manœuvre. Son style d'enseignement était très personnel et individuel, admiré par les élèves et critiqué par d'autres professeurs. Widor le caractérisera plus tard de « cours d'improvisation libre sur un plan d'immuable andante » ⁸.

Ce genre de travail ne laissait pas beaucoup de temps pour l'enseignement technique. Henri Busser note que cet aspect « était assez négligé, notamment l'étude du pédalier » ⁹. Pour Louis de Serres,

[Franck] ne se montrait ni très minutieux, ni très exigeant pour bien des détails techniques, et il nous aidait tout de même un peu trop pour la registration et la pédale expressive. Mais nul mieux que lui ne savait faire comprendre à ses élèves ce que peut être un style de l'orgue strictement sévère, respectueux de la dignité de l'instrument, et

⁵ Vincent d'INDY *César Franck*, Paris 1919, p. 225.

⁶ Luc VERDEBOUT *Guillaume Lekeu. Correspondance*, Liège 1993, p. 122.

⁷ Bernard GAVOTY *Louis Vierne. La vie et l'oeuvre*, Paris 1980, p. 46.

⁸ Charles-Maria WIDOR « La classe d'orgue du Conservatoire », *Le Ménestrel*, 1921 n° 22, p. 238.

⁹ Henri BUSSER « La Classe d'orgue de César Franck en 1889–1890 », *L'Orgue*, 1962 n° 102, p. 33.

en même temps profondément senti et expressif¹⁰. Et Louis Vierne ajoute : [Franck] tirait les régistres, accrochait les pédales de combinaisons, maniait la boîte expressive ; tout se trouvait donc simplifié, réduit au seul jeu des claviers et à l'observance du style¹¹.

Cette négligence relative de la technique n'empêche néanmoins nullement la formation d'une pléiade d'excellents organistes, entre autres : Henri Dallier, Albert Mahaut, Gabriel Pierné, Charles Tournemire et Louis Vierne. Pour Franck, « jouer de l'orgue » signifiait tout d'abord comprendre et exprimer la nature de la musique. Il insistait sur la sensibilité et le goût, cultivait les fascinations musicales et enseignait le respect du passé. Son enseignement, nourri d'improvisation créatrice et des échanges avec les élèves, fidélisait un groupe d'élèves conséquent. Franck ne se limitait pas en effet à « l'instruction » de composition, il veillait également au développement « spirituel » de ses protégés. C'est en cela justement que ses élèves l'adoraient — au point de lui forger une légende à sa mesure.

Franck enseignait aussi à domicile ses élèves les plus proches, les « fidèles » et les propagateurs : Henri Duparc, Sylvio Lazzari, Alexis de Castillon, Vincent d'Indy, Augusta Holmès, Guy Ropartz, Guillaume Lekeu. Lors des leçons particulières, Franck travaille uniquement la composition. Il commence par le contrepoint et la fugue. Il les considérait comme la quintessence de l'art de la composition en raison de leur influence salutaire sur l'imagination. Il disait que le contrepoint était « le système artériel de la musique » et expliquait :

pour pouvoir pratiquer le contrepoint libre avec virtuosité, il faut commencer par subir les restrictions du contrepoint rigoureux qui obligent à tirer le meilleur parti d'un nombre limité de possibilités de rencontres¹². Il disait aussi : Qui peut le plus peut le moins [...] Ne pouvoir faire autrement est la rançon des ignorants ; ceux qui savent peuvent et doivent choisir ; l'instinct fournit les matériaux, rien de mieux¹³.

Il soulignait que « sans un métier assuré, il n'y a pas de liberté ». Franck travaille également sur la sonate avec ses élèves. Il la considérait comme l'une des formes musicales les plus importantes. Il y revenait souvent dans son en-

¹⁰ Louis de SERRES « Quelques souvenirs sur le Père Franck, mon Maître », *L'Art Musical*, 1935 n° 3, p. 67.

¹¹ Louis VIERNE « Mes souvenirs », *L'Orgue*, 1970 n° 134bis, p. 23.

¹² Louis VIERNE, op. cit., p. 18.

¹³ Ibidem.

seignement, en mettant l'accent sur la structure interne et l'unité organique de l'œuvre. La forme solide était pour Franck le principe de la réussite. Il se plaisait à répéter que « l'œuvre musicale doit avoir un enchaînement logique : un commencement, un développement et une fin, et non pas que les thèmes se succédassent à l'aventure »¹⁴. Selon lui, une construction bien réfléchie permet de développer l'invention et de vérifier la créativité. Pour les « Franckistes » la sonate devenait alors une œuvre « magistrale ».

Dans le domaine de la musique de chambre, Franck a beaucoup inspiré ses élèves. Il leur inocule le virus de certains genres en indiquant des voies qu'ils suivront individuellement¹⁵. Leur genre préféré (outre le quatuor à cordes) était la sonate pour violon et piano¹⁶. Ainsi Lekeu, Lazzari, Pierné, d'Indy, de Wailly, Vierne, Ropartz l'ont illustrée. Grâce à de grands interprètes, Eugène Ysaÿe et Armand Parent, certaines de ces compositions sont entrées durablement dans le répertoire des concerts de l'époque. Ces sonates permettent d'envisager des comparaisons cohérentes, car des liens très forts existent entre elles. Ils concernent la forme, la technique de composition, la conception du cycle, des phénomènes harmoniques et d'expression. Dans le même temps, la méthode comparative fait apparaître de nombreuses qualités et solutions individuelles. La référence au modèle du maître ne consiste donc pas simplement à imiter, mais à exploiter individuellement certains principes communs qui décident de la parenté stylistique. Cette parenté se dévoile de la manière la plus nette dans le domaine de la forme ; deux facteurs fondamentaux en décident : la structure du matériau thématique et son mode d'organisation.

L'importance primordiale de la répétition (reconnue déjà à l'étape de l'analyse auditive) nous a orientée vers la méthode paradigmatique de Nicolas Ruwet, méthode qui a déjà fait ses preuves en tant qu'outil d'analyse¹⁷. Ruwet

¹⁴ Paul de WAILLY *La vie et l'âme de César Franck*, Abbeville 1922, p. 7.

¹⁵ Voir quatuors à cordes: César Franck, *Quatuor* en ré Majeur, 1889; Vincent d'Indy, *Quatuor* op. 35, 1890 et *Quatuor* op. 45, 1897; Guy Ropartz, *Quatuor* en sol mineur, 1893; Paul de Wailly, *Quatuor*, 1894; Ernest Chausson, *Quatuor* op. 35, 1897; Louis Vierne, *Quatuor* op. 12, 1898; Sylvio Lazzari, *Quatuor* op. 17, 1911.

¹⁶ Sonates pour violon et piano: César Franck, *Sonate* en La majeur, 1886; Guillaume Lekeu, *Sonate* en Sol majeur, 1892; Sylvio Lazzari, *Sonate* en Mi majeur op. 24, 1892; Gabriel Pierné, *Sonate* en ré mineur op. 36, 1900; Vincent d'Indy, *Sonate* en Do majeur op. 59; Paul de Wailly, *Sonate* en Do majeur op. 26, 1904; Louis Vierne, *Sonate* en sol mineur op. 23; Guy Ropartz, *Sonate* en ré mineur, 1907.

¹⁷ Nicolas RUWET *Langage, musique, poésie*, Paris 1972, Seuil; Jean-Jacques NATTIEZ *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris 1976; Nicolas MEEÛS « Robert Schumann: quatre

part de la constatation que l'œuvre musicale est divisée en plusieurs unités dont certaines font l'objet d'une répétition unique ou multiple, d'autres ne se répétant jamais. Il propose une méthode d'analyse permettant de « décomposer et manipuler le corpus [...] de diverses manières, de façons à dégager les unités, classe d'unités et règles de leurs combinaisons »¹⁸. La répétition reste alors un déterminant fondamental de la segmentation d'une œuvre. Pour transcrire les résultats de l'analyse, Ruwet s'est servi de la procédure utilisée par Claude Lévi-Strauss dans son analyse du mythe¹⁹. Les séquences qui se correspondent sont mis au-dessous l'une de l'autre dans la même colonne, à l'exemple de la partition d'orchestre. Le texte se laisse lire (à condition de sauter les blancs) à la fois de gauche à droite et de haut en bas. Cette méthode permet de se repérer immédiatement au sein de la structure d'une œuvre dont les deux dimensions — l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique — sont mis en évidence.

Dans les sonates étudiées, on a opéré une segmentation sur la base de la répétition et effectué pour chacune d'entre elles un schéma analytique qui illustre les résultats de l'analyse. Ces schémas permettent de saisir la vérité de la structure et observer le fonctionnement de la cellule génératrice dans la sonate cyclique. Cette unité structurale de base joue un décisif dans le processus de création de la forme. C'est un « démarreur » qui met en œuvre tout le mécanisme. Vincent d'Indy explique que c'est une « impulsion première de vie »²⁰, une idée très brève, mais extraordinairement dynamique. La cellule mélodique est répétée de nombreuses fois et soumise à des transformations variées. C'est elle justement (et non le thème dans son acception classique) qui joue le rôle de générateur de la forme. Ce que nous nommerions thème (ou plutôt groupe thématique) est une construction complexe, possédant plusieurs éléments. Pendant sa transformation il n'est pas traité en tant que totalité mais en tant qu'ensemble de parties autonomes dotées d'une grande liberté.

La taille standard de la cellule génératrice est de quatre mesures. Dans les faits néanmoins, elle varie et oscille entre un grand rigorisme (Pierné, Ropartz), la préférence (Franck, Lekeu, Lazzari, Vienne) et la différenciation de taille

Lieder du Dichterliebe op. 48 », *Analyse Musicale*, novembre 1990 n° 21; Annie LABUSSIÈRE « Die alte Weise: une analyse sémiologique du solo de cor anglais du 3e acte de Tristan et Isolde », *Analyse musicale*, avril 1992 n° 30; Yzhak SADAI « L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques », *Analyse musicale*, février 1986 n° 2.

¹⁸ Nicolas RUWET, op. cit., p. 100.

¹⁹ Claude LÉVI-STRAUSS *Anthropologie structurale*, Paris 1958, p. 227–255.

²⁰ Vincent d'INDY *Cours de composition musicale*, Paris 1909, vol. II/2, p. 234.

(Wailly, d'Indy). Cette unité standard est traitée de manière fragmentaire ou totale, elle reste stable ou soumise à division en plus petits éléments. Pierné et Ropartz respectent scrupuleusement les 4 mesures en tant que totalité insécable (presque fermée hermétiquement). Vierne y introduit un peu plus de liberté. Cependant, la division de la cellule primitive (en général bipartite) en plus petites parties, qui deviennent progressivement indépendantes, est caractéristique des sonates de Franck, Lekeu et Lazzari. Le plus souvent, c'est le motif initial qui devient autonome. Cela est très net dans la sonate de Lekeu.

La répétition implique presque toujours la transformation. L'observation du développement de la cellule dévoile deux types de transformation : répétitive et structurale. Le premier type est lié à des transformations qui ne violent pas la structure interne de la cellule. Cette dernière reste stable et facilement reconnaissable, elle conserve son caractère fermé et elle est envisagée dans sa totalité. La transformation consiste alors en une « séquence » (stricte, tonale ou modifiée). Ce déplacement dans l'espace sonore provoque parfois des altérations harmoniques ou des changements mélodiques au sein de la cellule. La sonate de Pierné constitue un bon exemple de cette transformation répétitive. Le second type de transformation concerne les changements qui violent délibérément la construction interne de la cellule. Celle-ci est instable et possède un caractère ouvert, facilement soumis à l'évolution. La transformation consiste en des changements de taille (raccourcissement, élargissement) ou de contenu (ornementation, inversion, augmentation, diminution). Elle englobe en général dans le même temps, de nombreux paramètres. La transformation est parfois si profonde qu'il est difficile d'estimer si la cellule en question constitue une variante de plus ou une nouvelle unité. Seule l'observation du contexte peut permettre de le déterminer. Ce genre de transformation est privilégié par d'Indy. Il met l'accent sur la liberté d'évolution du matériau thématique.

Le mécanisme de « répétition-transformation » agit sur différents niveaux de hiérarchie formelle (de la microforme à la macroforme). Ce principe commun à toutes les sonates a été adapté individuellement par les différents compositeurs. Pierné préfère ainsi la « séquence ». Lekeu utilise volontiers la « configuration » qui consiste en une combinaison des cellules et leur juxtaposition. On observe cette procédure dans le 1er mouvement de sa sonate où les deux thèmes sont soumis à une décomposition. Certains éléments deviennent alors autonomes et sont présentés simultanément. La cellule initiale augmen-

tée remplit ici un rôle de contrepoint pour le matériau répété. On observe la même chose dans le second mouvement. Ici, les citations du 1er mouvement sont juxtaposés sur le thème principal d'un *Chant populaire*. La synthèse de ce matériau avec 'ce qui a déjà été' lui confère une nouvelle qualité. Chez Ropartz apparaît un phénomène d'intégration totale. Le thème populaire inséré au début joue un rôle puissant d'unification du cycle. Tout résulte de lui et tend vers lui. Il revient régulièrement sous des formes différentes dans toute la sonate. Il conserve néanmoins une structure interne qu'il est facile de reconnaître. Ce « geste » mélodique décide ainsi de l'intégration de toute la composition. A la fin de la sonate, le Lento apparaît dans toute sa perfection pour souligner le retour « aux sources ». Le final se réfère obligatoirement au premier mouvement, liant de cette manière la fin avec le début et fermant la circulation du matériau thématique en une forme cyclique.

Pour ce qui est du principe cyclique, la comparaison des sonates dévoile certaines constantes : la tripartition de la construction des différents mouvements, la signification fondamentale du premier mouvement (la source du matériau thématique), le caractère vocal du deuxième mouvement et le final synthétique qui « recueille » les trames des mouvements précédents. La cellule génératrice joue un rôle décisif dans l'intégration de la totalité de la forme. Celle-ci s'effectue par un retour des cellules de leurs mouvements précédents. Elles sont littéralement répétées ou faiblement transformées (le motif initial reste toujours invariable). Elles fonctionnent comme une « citation » au caractère autonome (absence de lien mélodique au matériau du mouvement concerné). Il arrive aussi que la cellule du premier mouvement devienne de nouveau une unité génératrice dans un autre mouvement. Il ne s'agit pas seulement d'une « citation », mais d'une nouvelle utilisation du matériau premier qui « renaît » sous une nouvelle forme à un autre endroit du cycle. Un tel exemple se retrouve entre autres dans la sonate de Lazzari.

Dans les sonates interviennent des relations diverses entre les mouvements. Du point de vue de la « citation », les sonates de Franck, Lekeu, Lazzari et Ropartz sont semblables (liaison du 1er mouvement avec tous les autres). Chez Franck et Ropart il existe aussi un enchaînement entre les deux derniers mouvements. Lazzari utilise une anticipation des motifs du 2ème mouvement dans le 1er mouvement. Chez Pierné, la relation intervient uniquement entre les mouvements extrêmes du cycle, et chez Wailly uniquement entre le 1er et le 3ème. La sonate de Vierre constitue un cas à part en ne présentant aucune

relation entre les mouvements. En revanche, la réitération rythmique y domine ainsi que le chromatisme expansif.

Dans les sonates examinées, certains outils caractéristiques de la musique de la fin du XIX^e siècle sont exploités jusqu'à la limite de leurs possibilités : la réitération, la variation continue, l'invasion du chromatisme, les modulations permanentes, la rupture de la structure périodique. Ces différents facteurs ont été à l'origine d'une survalorisation de la syntaxe musicale traditionnelle. La forme a cessé d'être un regroupement de mouvements et est devenue un réseau complexe de liens entre les motifs. La méthode de Ruwet qui propose une pénétration profonde dans la structure de l'œuvre, a permis de dévoiler des liens syntaxiques d'un autre type.

Les « Franckistes » ont suivi le chemin de leurs maître. Franck a tiré de la sonate cyclique un genre de modèle structurel qui est devenu une référence importante pour ses successeurs. Pourtant, ils ont proposé des solutions différentes pour exploiter toutes ses possibilités. Le procédé cyclique était utilisé bien avant Franck, par Beethoven, Liszt et d'autres compositeurs. Mais c'est lui qui l'a systématisé scrupuleusement et exploité à l'extrême. Les jeunes compositeurs groupés autour de Franck ont cherché à créer un art national en puisant dans l'enseignement d'un maître de tradition germanique. Cette tradition est devenue alors la base de leur formation musicale en stimulant la recherche de leur propre identité artistique. Ils ont inventé de nouvelles stratégies en s'appuyant sur les anciennes règles qu'ils ont développées ou transformées, en utilisant de manière créative l'héritage du passé.