

Université de Montréal

César Franck dédyndifié : transformations motiviques dans la *Symphonie en ré mineur*

Par

Margot Dubois Lafaye

Université de Montréal, Faculté de Musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitrise en Musicologie

Août 2021

© Dubois Lafaye, 2021

Université de Montréal

Unité académique : Université de Montréal, Faculté de Musique

Ce mémoire intitulé

César Franck dédyndifié : transformations motiviques dans la *Symphonie en ré mineur*

Présenté par

Margot Dubois Lafaye

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michel Duchesneau
Président-rapporteur

François de Médicis
Directeur de recherche

Marie-Hélène Benoit-Otis
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur la *Symphonie en ré* de César Franck, une œuvre écrite entre 1887 et 1888 et créée en 1889. Plus précisément, nous nous intéressons à l'organisation du matériau unificateur de cette œuvre tout en observant les problèmes que pose l'approche cyclique développée par Vincent d'Indy. Nous faisons ainsi valoir les apports et avantages à adopter plutôt la transformation thématique, une méthodologie fortement associée à l'œuvre de Franz Liszt.

Théorisée en 1909 au sein du *Cours de composition musicale*, la forme cyclique exerce une emprise dominante dans la littérature musicologique s'intéressant à l'analyse de l'œuvre de César Franck. Nous mettons en lumière des biais idéologiques et nationalistes du discours de Vincent d'Indy visant à promouvoir la supériorité légitime des compositeurs français sur les Allemands en développant une conception de l'excellence fondée sur des métaphores chrétiennes (la trinité, la cathédrale gothique). Cette argumentation a pour effet néfaste de gommer des données historiographiques importantes telles que les échanges culturels s'établissant de part et d'autre du Rhin ou encore les contacts significatifs qu'ont entretenus César Franck et Franz Liszt.

Cette recherche permet ainsi de nuancer la théorie de d'Indy et d'enrichir la perspective analytique de la *Symphonie* de César Franck en la remettant dans son contexte sociohistorique. L'étude de la transformation thématique a l'avantage de prendre en compte la dimension expressive des thèmes de la *Symphonie* en plus de la notion d'unité inhérente à l'œuvre et aide à approfondir les affinités musicales qui rapprochent Franck et Liszt.

Mots-clés : César Franck, Forme cyclique, Vincent d'Indy, Transformation thématique, Franz Liszt, Symphonie, Idéologie, Les Préludes

Abstract

This thesis focuses on César Franck's *Symphony in D*, a work written between 1887 and 1888, and premiered in 1889. More precisely, we are interested in the organization of the unifying material of this work while observing the problems posed by the cyclical approach developed by Vincent d'Indy. We thus highlight the contributions and advantages of adopting thematic transformation instead, a methodology strongly associated with the work of Franz Liszt.

Theorized in 1909 as part of the “Cours de composition musicale”, the cyclical form exerts a hegemonic hold in the musicological literature interested in the analysis of the work of César Franck. We highlight the ideological and nationalist biases of Vincent d'Indy's speech, aimed at promoting the legitimate superiority of French composers over the Germans by developing a conception of excellence based on Christian metaphors (the Trinity, the Gothic cathedral). This argument has the detrimental effect of erasing important historiographical data such as the cultural crosscurrent taking place on both sides of the Rhine or the significant contacts that César Franck and Franz Liszt maintained.

This research thus makes it possible to qualify d'Indy's theory and enrich the analytical perspective of César Franck's *Symphony* by placing it in its socio-historical contexts. The study of the thematic transformation has the advantage to consider the expressive dimension of the themes of the Symphony while focusing on the unity of the piece, and helps deepen the musical affinities that bring Franck and Liszt close together.

Keywords : César Franck, Cyclic Form, Vincent d'Indy, Thematic Transformation, Franz Liszt, Symphony, Ideology, Les Préludes

Table des matières

Résumé	5
Abstract.....	7
Table des matières	9
Liste des tableaux	11
Liste des exemples.....	13
Remerciements	17
Introduction	18
Chapitre 1 – Franck et sa <i>Symphonie</i> dédindyfiée.....	26
1.1 La « sonate cyclique », discours nationaliste.....	27
1.1.1 Discours de la perfection chrétienne	27
1.1.2 Le discours de la supériorité des Français sur les Allemands	29
1.1.3 D’Indy et Liszt.....	33
1.1.4 Synthèse : avantages et inconvénients de « la forme cyclique »	37
1.2 César Franck et Franz Liszt	39
1.2.1 Les relations de Liszt et César Franck.....	40
1.2.2 L’aide de Saint-Saëns dans la réception de Liszt à Paris	43
1.2.3 La <i>symphonie en ré</i> et Franz Liszt.....	47
1.3 Transformations thématiques et motiviques	51
Chapitre 2 – Quelles transformations motiviques pour les corps thématiques de la <i>Symphonie</i> de Franck et <i>Les Préludes</i> de Liszt ?.....	57
2.1 Analyse de l’introduction de la <i>Symphonie</i>	61
2.1.1 La première phrase de l’introduction.....	61
2.1.2 La seconde phrase de l’introduction.....	63

2.1.3	La troisième phrase de l'introduction.....	65
2.2	Transformation des motifs de l'introduction dans le corps thématique de la <i>Symphonie</i> de César Franck.....	68
2.2.1	Transformations de x	68
2.2.2	Transformation de z	80
2.2.3	Transformation de y	87
2.3	<i>Les Préludes</i> – Transformations motiviques dans le corps thématique	96
2.3.1	Analyse introduction – <i>Les Préludes</i>	97
2.3.2	Transformations du motif initial.....	99
	Conclusion	106
	Références bibliographiques.....	108

Liste des tableaux

Tableau 1 – Poème symphonique en France (source : François de Médicis, <i>La maturation artistique de Debussy dans son contexte historique</i> , Turnhout, Brepols, 2020, p. 174).....	46
Tableau 2. – Découpage formel du premier mouvement de la <i>Symphonie</i>	58
Tableau 3. – Découpage formel du second mouvement de la <i>Symphonie</i>	59
Tableau 4. – Découpage formel du troisième mouvement de la <i>Symphonie</i>	60
Tableau 5. – Tableau synthétique des transformations motiviques de la <i>Symphonie</i>	95
Tableau 6. – Découpage formel <i>Les Préludes</i>	97
Tableau 7. – Récapitulatif des transformations dans <i>Les Préludes</i>	105

Liste des exemples

Exemple 1 – Liszt, Fantaisie et fugue sur le thème de Ad Nos ad Salutarem undam, mes. 1-6. ...	49
Exemple 2 – César Franck – Grande pièce symphonique, mes. 1-6.	50
Exemple 3 - Liszt, poème symphonique Les Préludes, mes. 1-9.	50
Exemple 4 - César Franck, Symphonie en ré mineur, mes. 1-6.	51
Exemple 5 – “Diabolic bass figure transformed into sweetness and longing, Liszt: Piano Sonata in B minor” (source : Hugh MacDonald, “Thematic transformation” dans Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.	54
Exemple 6 – Introduction – première phrase mes. 1-6 avec x1 et x2	62
Exemple 7 - Introduction – Seconde phrase mes. 6-12 avec y1	64
Exemple 8– Introduction – Seconde phrase mes. 6-13 avec x1	65
Exemple 9– Introduction – troisième phrase, mes. 13-16 avec z1	66
Exemple 10 – Thème en ré mineur, mes. 29-48 avec x1 et x2	70
Exemple 11– Thème en fa majeur, mes. 99-105 avec x1 et x2.....	72
Exemple 12 – Thème en si bémol mineur, mes. 18-25 avec x2.....	73
Exemple 13 – Thème du Scherzo, mes.109-117 avec x1 et x2.....	75
Exemple 14 – Thème en ré majeur mes. 7-22 avec x2	76
Exemple 15 – Thème en si majeur, mes.72-79 avec x1	78
Exemple 16 – Thème en si majeur mes. 88-97 avec x1 et x2	79
Exemple 17 – Second thème en fa majeur, mes. 129-145 avec z1	82
Exemple 18 – Thème en si bémol majeur, mes. 50-57 avec z2	83
Exemple 19 – Thème en mi bémol majeur, mes. 144-151 avec z2.....	85
Exemple 20 – Thème en ré majeur mes. 7- 22 avec z1	86
Exemple 21 – thème en ré mineur mes. 29-46 avec y.....	88
Exemple 22 – Thème en si bémol majeur, mes. 50-65 avec y1	90
Exemple 23 – Thème en mi bémol majeur mes. 144-151 avec y	91
Exemple 24 – Introduction, Les Préludes mes. 1-9 avec p	98
Exemple 25 – Les préludes, Thème n°1 mes. 35-36 avec p.....	99
Exemple 26 – Les préludes, thème n°2, mes. 47-50 avec p.....	100
Exemple 27 – Les préludes, thème n°3, mes. 70-73 avec p.....	101

Exemple 28 – Les préludes, thème n°4, mes. 109-114 avec p.....	102
Exemple 29 – Les préludes, thème n°5, mes. 163-170 avec p.....	103

Ce mémoire est dédié à toutes les personnes

qui ont eu l'extrême gentillesse

d'écouter mes plaintes...

Elles sont nombreuses...

Remerciements

Si ce mémoire voit le jour, c'est grâce à toutes les personnes qui m'ont soutenue à travers cette expérience intellectuelle laborieuse. Tout d'abord, toute ma gratitude se tourne vers mon professeur, François de Médicis, sans lequel je n'aurais pu boucler ce projet. Son extraordinaire connaissance du sujet, ses précieux conseils, les relectures, sa bienveillance et ses encouragements (ô très nombreux) m'ont permis de clore ce parcours universitaire : ce mémoire est aussi le sien.

Je souhaiterais également remercier l'OICRM et l'EMF pour le soutien financier à travers les différentes bourses reçues. Sans celles-ci, je n'aurais pu me consacrer entièrement à la rédaction.

Je remercie aussi mes fantastiques parents, François et Claudette, pour leurs soutiens infaillibles, leurs relectures et nombreux déblocages ; mon camarade de vie et de voyage Vincent pour son écoute ; mes voisins, ma famille et mes ami.e.s français.e.s et québécois.e.s qui ont su m'accueillir chez eux pendant la rédaction et me faire rire aux larmes.

Enfin, j'accorde trois mentions toutes spéciales. La première au groupe Facebook féministe « Les musicologues filles qui bottent des culs » qui m'a permis, lorsque la rédaction me pesait le plus, de faire des rencontres, partager des anecdotes et surtout retrouver une certaine motivation. La seconde est accordée au CESAR (centre de soutien à l'éducation de l'UdeM), une ressource sous-exploitée qui m'a permis d'acquérir des outils de travail concrets à différents moments de ma rédaction. La troisième à Michel Duchesneau, qui a su prendre quelques minutes à l'automne dernier afin de m'aider à ne pas décrocher.

Introduction

Ce mémoire porte sur la *Symphonie en ré* de César Franck (1822-1890). Cette œuvre a été composée entre 1887 et 1888 et créée les 17 et 24 février 1889 par l'orchestre du Conservatoire de Paris à la salle Bergère, sous la direction de Jules Garcin¹. L'étude de l'organisation du matériau unificateur dans cette œuvre va nous amener à nous interroger sur la pertinence analytique et les présupposés idéologiques de l'approche cyclique développée par le pédagogue, compositeur français et élève de Franck, Vincent d'Indy (1851-1931). Nous ferons ensuite valoir les avantages à adopter plutôt la transformation thématique, une méthodologie fortement associée à l'œuvre de Franz Liszt.

En 1909 était publiée la première partie du second volume du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy². Dans cet ouvrage écrit avec l'aide d'Auguste Sérieyx à partir des notes des cours de composition donnés à la Schola Cantorum, Vincent d'Indy retrace les grandes lignes du développement de la musique occidentale. Il s'attarde notamment sur les grandes formes musicales et les techniques d'écriture qui lui sont associées. Parmi celles-ci se trouve la théorie de la forme cyclique³ que l'auteur rattache à l'école française, et plus particulièrement à la musique de son professeur, César Franck, qualifié d'héritier de Beethoven. Cette théorie met en avant un système de construction visant à unifier une œuvre musicale grâce à la récurrence de thèmes et de motifs dans différents mouvements. Bien que publiée en 1909, d'Indy la présente dès 1899 dans plusieurs conférences publiques, soit six ans après la mort de César Franck⁴.

D'après d'Indy, cette construction compositionnelle s'applique à la plupart des œuvres de la dernière période créatrice de César Franck (1879-1890), comme le *Quintette pour piano et cordes*, la *Sonate pour violon et piano*, le *Quatuor à cordes* ou encore la *Symphonie en ré*. Depuis 1899, la théorie de la forme cyclique a constitué une clé d'interprétation privilégiée et un outil d'analyse

1. Joël-Marie Fauquet, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 879.

2. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Deuxième livre, Première partie, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1909.

3. *Ibid.* p. 375-433.

4. L'une d'elle a ensuite été publiée : Vincent d'Indy, « De Bach à Beethoven », *La Tribune de Saint-Gervais*, vol. V, n° 8, 08/1899, p.195. Pour plus d'informations sur la genèse de la théorie de Vincent d'Indy, voir l'excellent article de Gilles Saint Arroman, « Considérations sur la genèse et la théorie de la "forme cyclique" chez Vincent d'Indy », *Musurgia*, vol. XXVI, n° 1, 2019, p. 7-22.

incontournable des œuvres tardives de César Franck, et particulièrement de la *Symphonie*. En témoignent les nombreux travaux, à commencer évidemment par l'analyse proposée par d'Indy lui-même dans le second livre du deuxième volume du *Cours de composition*⁵, publié en 1933, juste après la mort de son auteur. Une partie dédiée aux symphonies françaises offre une brève analyse de la *Symphonie* de Franck, à la fois au niveau historique, structurel, tonal et enfin au niveau cyclique. Sur le plan historique, Vincent d'Indy se permet de modifier les dates de composition et de création afin de montrer que Franck devançait Saint-Saëns dans la composition et le renouveau de la symphonie en France⁶. Au niveau structurel, d'Indy ancre les différents mouvements dans les grandes formes classiques tout en expliquant le plan tonal de l'œuvre. Enfin, au niveau cyclique, l'auteur fait dériver deux thèmes d'un motif de l'introduction. Il insiste sur le dernier mouvement qu'il qualifie de « péroraison cyclique ». Toutefois, il mentionne les retours de thèmes sans s'y attarder.

Puis à partir des années 1930, plusieurs musicologues s'emparent de cette terminologie au sein de leurs analyses. Le musicologue et compositeur Maurice Emmanuel utilise également le principe cyclique pour caractériser l'œuvre dans sa monographie de 1930 dédiée au compositeur, *César Franck : étude critique*⁷. C'est aussi le cas de Maurice Kunel et Norbert Dufourcq dans leurs ouvrages respectifs *César Franck, l'homme et son œuvre*⁸, paru en 1947 et *César Franck, le milieu, l'œuvre, l'art* publié en 1949⁹. Il en est de même pour le musicologue Jean Gallois qui, malgré sa volonté affirmée de s'émanciper des « racontars » des étudiants de Franck reproduit une brève analyse cyclique dans son ouvrage *César Franck*¹⁰, publié en 1966.

5. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Deuxième livre, deuxième partie, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sériex d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1933, p. 159-166.

6. Il fait ainsi appel à sa justification issue de sa monographie dédiée à son maître, Vincent d'Indy, *César Franck*, Paris, Félix Alcan, 1906, p. 154 : « Il faut faire justice de l'opinion erronée de certains critiques mal informés qui s'efforcent de faire passer la Symphonie de Franck pour un succédané (ils n'osent dire une imitation, la différence entre les deux est trop flagrante) de celle en *ut mineur* de Saint-Saëns. Le fait brutal tranchera la question. La Symphonie avec orgue de Saint-Saëns fut jouée, il est vrai, pour la première fois en 1885 en Angleterre mais elle ne fut donnée et connue en France que deux ans plus tard (première audition le 9 janvier 1887, au Conservatoire) ; or à cette date, la composition de la Symphonie de César Franck était entièrement terminée ». La composition de la Symphonie de Franck débute pourtant à l'automne 1887 selon une lettre à son élève Guy Ropartz datant du 16 septembre : César Franck, *Correspondance réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet*, Mardaga, Sprimont, Belgique, 1999, p. 171-172.

7. Maurice Emmanuel, *César Franck. Etude Critique*, Paris, Laurens, 1930, p. 71-78.

8. Maurice Kunel, *César Franck, l'homme et son oeuvre*, Paris, Grasset, 1949.

9. Norbert Dufourcq, *César Franck, le milieu, l'œuvre, l'art*, Paris, éd. de la Colombe, 1949, p. 53-57.

10. Jean Gallois, *Franck*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 160-165.

Plus récemment, Serge Gut a, lui aussi, conduit une analyse de type cyclique dans un article dédié à la *Symphonie* de Franck en 1991, « Y-a-t-il un modèle beethovenien pour la Symphonie de Franck¹¹ ? ». Tout en citant le *Cours de composition*, Gut approfondit les travaux de d'Indy en illustrant les points de contact entre la *Symphonie* de Franck et la 5^e *Symphonie* de Beethoven, une question que son prédécesseur n'avait pas abordée. Si cette analyse met en lumière la quête commune de Beethoven et de César Franck de l'unité de l'œuvre, de nombreux motifs musicaux unificateurs sont omis de cette recherche. Néanmoins, Gut s'efforce aussi de montrer les singularités de la *Symphonie* et du style de César Franck, notamment en offrant une analyse très intéressante sur les « notes pivots¹² ».

Toujours dans l'optique de cette filiation de Franck à Beethoven, l'article de Martin Kaltenecker « César Franck und der Diskurs des Organizismus¹³ » met en évidence les similarités dans les stratégies compositionnelles de César Franck et de Beethoven. L'auteur met une fois de plus en lumière les techniques d'unification proposées par les deux compositeurs au début de chaque mouvement. Cependant, la perspective de Gut et Kaltenecker sur l'héritage beethovenien et l'œuvre de Franck s'inscrit dans le prolongement du discours tenu par d'Indy dans son ouvrage. Ni l'un, ni l'autre ne critique les biais idéologiques propres au *Cours* de Vincent d'Indy, notamment vis-à-vis l'appropriation exclusivement française de l'héritage du maître de Bonn.

Enfin, Christiane Strucken-Paland produit en 2009 un ouvrage monumental sur les principes cycliques dans la musique instrumentale de César Franck, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken Cesar Francks*¹⁴. Partant du constat que la forme cyclique de Vincent d'Indy n'était pas expliquée clairement dans le *Cours de composition*, l'autrice propose une nouvelle lecture des productions de Franck à travers les principes cycliques. Pour l'analyse de la *Symphonie*, elle considère que l'introduction constitue un « réservoir d'idées¹⁵ » dans lequel le compositeur puise de nombreuses figures musicales. Elle associe ainsi deux motifs de l'introduction au reste de

11. Serge Gut, « Y-a-t-il un modèle beethovenien pour la Symphonie de Franck ? », *César Franck*, vol. 1, coll Revue européenne d'études musicales, Paris, Le léopard d'or, 1991, p. 59-79.

12. *Ibid.*, p. 76-77.

13. Martin Kaltenecker, « César Franck und der Diskurs des Organizismus », dans Christiane Paland et Ralph Paland (éd.), *César Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung*, actes du colloque Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium César Franck-Das Orgelwerk im Schaffenskontext vom 10. bis 13. Februar 2008 bei den César-Franck-Tagen der Philharmonie Essen, Cologne, Verlag Dohr, 2009, p. 143-160.

14. Christiane Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*, Kassel, Bosse Verlag, 2009.

15. *Ibid.* p. 326-333.

la *Symphonie*. Malgré la rigueur de l'analyse proposée et l'impressionnante typologie tirée des nombreuses œuvres qu'elle analyse, Strucken-Paland omet deux éléments qui nous semblent importants. Tout d'abord, seule l'unité semble être prise en compte dans son analyse. Elle pointe les similitudes entre les motifs et les thèmes sans remarquer les façons dont leurs caractères sont transformés. Par ce biais de recherche d'unité, l'analyse de l'autrice fait donc abstraction de toute dimension expressive. De plus, son commentaire approfondit peu le contexte sociohistorique de la création des œuvres et les soubassements idéologiques de la forme cyclique. Elle s'intéresse à bon droit au contexte de recherche de procédés d'unification en France au cours du XIX^e siècle, intégrant notamment l'idée fixe d'Hector Berlioz¹⁶. Cependant, l'autrice peine à élargir la méthodologie à des compositeurs contemporains de Franck : son but principal étant d'enrichir et de détailler la théorie du *Cours de composition musicale*¹⁷.

Comme nous pouvons le voir, la théorie de la forme cyclique occupe une place prédominante pour ne pas dire hégémonique dans l'analyse de la *Symphonie* de Franck. Toutefois, cette approche s'avère problématique notamment sur les plans idéologique, historiographique et nationaliste. Un premier ouvrage permet de nuancer cette lecture. La monographie de Joël-Marie Fauquet, *César Franck*¹⁸, représente un apport considérable à l'étude du compositeur franco-belge. Si l'auteur n'effectue aucune analyse de partitions au sein du livre, il s'emploie à replacer dans le contexte sociohistorique français la vie et l'œuvre de César Franck. Pour ce faire, il rassemble de nombreuses données factuelles permettant de mettre en lumière la propagande des élèves de César Franck, et particulièrement l'acharnement de d'Indy à faire reconnaître son maître dans la communauté musicale¹⁹. Le sous-chapitre sur la *Symphonie*²⁰ quant à lui résume avec précision le progrès de l'écriture, de l'orchestration de l'œuvre, et sa réception au moment de sa création en 1889.

16. *Ibid*, p. 58-61.

17. *Ibid*, p. 13 : « Umso erstaunlicher erscheint daher der Sachverhalt, dass der Begriff des *principe cyclique* und seine kompositorische Umsetzung in den zyklische Werken Francks noch nicht detailliert untersucht worden ist ».

18. Fauquet, *César Franck*.

19. *Ibid*, p. 461-501.

20. *Ibid*, p. 716-734.

D'autres travaux corroborent et approfondissent la distorsion que le zèle de d'Indy infligeait à l'héritage franckiste. L'article de Jann Pasler, *Deconstructing Vincent d'Indy*²¹, permet de montrer les différentes facettes nationalistes du disciple admiratif, tant dans sa musique que dans la société musicale française de son époque. L'ouvrage de Manuela Schwartz, *Vincent d'Indy et son temps*²² publié en 2006 fait également clairement ressortir cette facette du compositeur. De la même manière, l'article de Renata Suchowiejko, « Du métier à l'art » : l'enseignement de Vincent d'Indy²³ » montre la forte empreinte du nationalisme dans son discours sur la musique, à la fois dans ses cours à la Schola Cantorum, et dans le *Cours de composition* qui en est issu.

En effet, dans le *Cours de composition*, d'Indy fait de Franck et de l'école française qu'il a inspirée, les héritiers exclusifs et les principaux promoteurs du principe cyclique. Il isole ainsi l'auteur de la *Symphonie* de ses prédécesseurs et de ses contemporains du reste de l'Europe, et ignore les formes d'écritures unificatrices que ces derniers pratiquent. Des échanges entre les communautés musicales françaises et allemandes sont pourtant attestés par de nombreux travaux historiographiques mais la sphère de l'analyse musicale de la fin du XIXe et du début du XXe siècle est lente à en prendre acte, du moins sur le plan de l'écriture unificatrice. Une avenue explorée dans ce mémoire touche l'influence qu'a pu avoir un compositeur installé en Allemagne, Franz Liszt, sur Franck, en particulier dans le domaine symphonique avec le genre du poème symphonique et avec la technique qui lui est associée, la transformation thématique.

Parmi les études consacrées aux échanges culturels, on peut nommer Damien Ehrhardt, *Les Relations franco-allemandes et la musique à programme : 1830-1914*²⁴ publié en 2009. Celui-ci montre les différents allers-retours de la musique à programme dans l'espace franco-allemand entre 1830 et 1914. L'auteur y relève notamment les tensions et ambiguïtés qui résultent de la conjonction du nationalisme, de la recherche d'identité nationale et de l'appropriation culturelle dans la France du premier entre-deux-guerres – c'est-à-dire l'intervalle entre la guerre Franco-Prussienne et la Première Guerre mondiale (1870-1914). Ehrhardt met notamment Franz Liszt au

21. Jann Pasler, « Deconstructing d'Indy, or the Problem of a Composer's Reputation », *19th-Century Music*, vol. 30, n° 3, 2007, p. 230-256. Pour le nationalisme de d'Indy à travers les œuvres musicales, voir : Charles B. Paul, « Rameau, d'Indy, and French Nationalism », *The Musical Quarterly*, vol. 58, n° 1, 1972, p. 46-56.

22. Manuela Schwartz et Myriam Chimènes (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. Musique musicologie, Liège, Mardaga, 2006.

23. Renata Suchowiejko, « 'Du métier à l'art' : l'enseignement de Vincent d'Indy » dans Manuela Schwartz et Myriam Chimènes (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. Musique musicologie, Liège, Mardaga, 2006, p. 101-110.

24. Damien Ehrhardt, *Les relations franco-allemandes et la musique à programme*, Lyon, Symétrie, 2009.

cœur de sa recherche, comme personnage transidentitaire et médiateur transculturel des différents procédés de la musique à programme. Le compositeur hongrois, créateur du poème symphonique, est ainsi placé comme un maillon essentiel de l'échange réciproque de techniques compositionnelles entre la France et l'Allemagne. Néanmoins, à aucun moment, Ehrhardt n'insère César Franck dans son raisonnement. Selon lui, ce sont tantôt Saint-Saëns, tantôt Chausson et d'Indy qui servent de relais dans l'appropriation de la musique à programme. La place de César Franck dans la réception de techniques lisztziennes n'est donc jamais abordée dans l'ouvrage.

Pourtant, César Franck et Franz Liszt ont entretenu des relations significatives que différents travaux ont mis en évidence. C'est le cas de Léon Vallas dans les années 1950²⁵, puis de façon extrêmement rigoureuse par Joël-Marie Fauquet dans la *Correspondance de César Franck*²⁶ à la fin des années 1990. Ces deux chercheurs montrent ainsi les nombreux échanges que César Franck et Franz Liszt ont eu au cours de leur vie. Cette amitié artistique comportait entre autres des envois de partitions ou encore l'intervention de Liszt en faveur des œuvres de Franck dans des publications ou lors de prestations d'œuvres du musicien franco-belge.

Malgré ces rapports avérés, aucune analyse approfondie ne s'enquiert pourtant des relations compositionnelles entre César Franck et Franz Liszt. Une comparaison superficielle se détache toutefois au sein de trois ouvrages. La première est effectuée par Andrew Deruchie dans un livre tiré de sa thèse de doctorat, *The French Symphony at the Fin de Siècle*, publié en 2014²⁷. Un chapitre d'une trentaine de pages est consacré à la *Symphonie* de César Franck aux côtés de celles de Lalo, Saint-Saëns, Dukas, Chausson, et des deux symphonies de d'Indy. Tout en analysant le contexte de composition et de création de l'œuvre du musicien franco-belge, il intègre une brève comparaison de l'introduction de la *Symphonie* à des extraits de l'*Or du Rhin* de Wagner et des *Préludes* de Liszt²⁸. De même, Richard Stove dans sa monographie dédiée à Franck survole brièvement la *Symphonie* et effectue la même comparaison²⁹.

25. Leon Vallas, *La véritable Histoire de Cesar franck 1822-1890*, Flammarion, Paris, 1955.

26. César Franck, *Correspondance réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet*, Mardaga, Sprimont, Belgique, 1999.

27. Andrew Deruchie, *The French Symphony at the Fin De Siècle: Style, Culture, and the Symphonic Tradition*, coll. Eastman Studies in Music, 100, Rochester, University of Rochester Press, 2013.

28. *Ibid*, pages 70-71.

29. Richard J. Stove, *César Franck: His Life and Times*, Lanham, Scarecrow Press, 2011, p. 250.

D'un point de vue historiographique, les nombreux échanges entre Franz Liszt et César Franck ont d'ores et déjà été mis en avant. Toutefois, ces derniers sont rarement considérés lors d'une analyse de partitions en raison d'une lecture prédominante de l'œuvre de César Franck sous le prisme cyclique et d'une filiation omniprésente à Beethoven. Par conséquent, aucune analyse approfondie de partitions n'a pris en compte ces éléments sociohistoriques, pourtant nécessaires à une étude informée de la *Symphonie* de César Franck.

Ainsi, nous proposons d'appliquer à Franck le concept de la transformation thématique, fortement associé à l'œuvre de Franz Liszt. Celui-ci prône l'unité d'une œuvre musicale et s'intéresse également aux façons par lesquelles un thème ou un motif se métamorphose. Par conséquent, l'analyse porte non seulement sur l'effet d'unification, mais également sur le caractère expressif de ces figures musicales. De cette manière, notre recherche aspire à renouveler la perspective sur la musique de Franck en réunissant des résultats de recherches parallèles dans les courants de l'historiographie et de l'analyse musicale. Cela permettra par la même occasion de prendre de la distance vis-à-vis de la théorie de la forme cyclique et de ses applications chez César Franck.

Afin de répondre à cette problématique, nous tenterons, dans une première partie, de « dédyndifier³⁰ » César Franck et sa *Symphonie*. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la théorie de Vincent d'Indy. Nous l'analyserons tout en la remettant dans son contexte d'écriture afin de mieux comprendre les limites qu'elle comporte. Nous nous intéresserons à son nationalisme qui tend à gommer la présence de certains compositeurs étrangers dans la vie musicale française et dans celle de César Franck en particulier. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux contacts que le compositeur franco-belge eut avec Franz Liszt. Nous verrons comment la société musicale parisienne accueille et s'approprie les œuvres du maître de Weimar. Enfin, nous proposerons une lecture alternative centrée sur la transformation thématique et motivique, chère à Franz Liszt. Cela permettra de replacer l'œuvre dans son contexte sociohistorique tout en prenant

30. Création du mot par François de Médicis lors d'une de nos rencontres. Ce terme est utilisé ici en référence à la « déwagnérisation ». Se « déwagnériser » est souvent utilisé par les compositeurs de la fin de siècle pour démontrer une omniprésence de l'œuvre musicale de Wagner dans leur pratique compositionnelle. Voir la correspondance entre Chausson et d'Indy : Ernest Chausson, *Écrits inédits, journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance, choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau*, Monaco, Editions du Rocher, 1999, p.170-171

en compte l'espace franco-allemand, nécessaire à la lecture des œuvres françaises créées à la fin de siècle.

Dans une seconde partie, nous analyserons la *Symphonie* à travers le prisme de la transformation motivique, généralement appliquée à l'œuvre musicale de Franz Liszt. Nous montrerons comment Franck utilise son introduction à des fins de réservoir à idées au sein de son corps thématique. Nous montrerons non seulement les rapports d'unité entre les différents thèmes de la *Symphonie* mais également les variations d'expressions des motifs au sein de l'œuvre. Dans un second temps, nous analyserons le poème symphonie *Les Préludes* de Franz Liszt dont le motif instigateur est le même que celui de la *Symphonie*. Enfin, une synthèse permettra de mettre en rapport les singularités et similarités des deux œuvres notamment dans la transformation des motifs issus de l'introduction.

Chapitre 1 – Franck et sa *Symphonie dédindyfiée*

L'attribution de la forme cyclique à César Franck n'a jamais été formulée du vivant du compositeur. Elle revient à son élève, Vincent d'Indy, qui l'a énoncée pour la première fois neuf ans après la mort de Franck, en 1899³¹. Comme nous l'avons vu plus haut, cette forme d'écriture est théorisée par d'Indy en 1909 dans la première partie du second volume de l'ouvrage le *Cours de composition musicale*³². C'est dans ce cadre qu'il tente d'y expliquer comment Franck s'est approprié le procédé. Au-delà de la dimension proprement musicale, ce principe technique est associé à une riche conception idéologique chez d'Indy qui, comme nous allons le voir, se décline à la fois sur les plans nationaliste, religieux et historiographique.

En effet, d'Indy ne se limite pas à proposer une définition de la théorie cyclique et à l'appliquer à la *Symphonie* de César Franck, il cherche également à prouver la supériorité de la France sur l'Allemagne. Ce discours nationaliste, très présent depuis la guerre franco-prussienne de 1870, a pour effet d'occulter les transferts culturels entre les deux pays, le rôle de médiateur transculturel que Franz Liszt a assuré de part et d'autre du Rhin³³. Nous allons donc aborder maintenant la question du nationalisme dans les écrits de Vincent d'Indy pour montrer comment cette notion influence son discours sur la forme cyclique et en quoi cela biaise son analyse de l'œuvre de César Franck. Dans un second temps, nous discuterons la réception de Liszt en France ainsi que l'impact de son œuvre sur César Franck. Dans un troisième temps, cela nous mènera à proposer et justifier l'utilisation de la transformation thématique comme alternative à la forme cyclique, une approche souvent appliquée à Franz Liszt et Beethoven, mais rarement à la musique française de la fin du XIX^e siècle.

31. d'Indy, *De Bach à Beethoven*.

32. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 375-433.

33. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 75. Les premiers travaux menés sur les échanges et transferts culturels entre l'Allemagne et la France sont menés par Michel Espagne et Michael Werner. Tout en développant cette nouvelle théorie, ils analysent les transferts en histoire de l'art et en philosophie. Michel Espagne et Michael Werner, *Les transferts culturels franco-allemands*, coll Perspectives Germaniques, Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Cette théorie a été repris dans le champs musical par Damien Ehrhardt : Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*.

1.1 La « sonate cyclique », discours nationaliste

Au sein du chapitre du *Cours* consacré à « la sonate cyclique » mais également à travers l'analyse de la *Symphonie*, Vincent d'Indy tente de prouver que la « forme cyclique » serait l'apanage de la France. À cette fin, il recourt à trois stratégies: la première emprunte des métaphores du christianisme afin d'établir la perfection de la théorie. La seconde propose une démonstration de la supériorité légitime de la France sur l'Allemagne. Enfin, la troisième gomme la présence de Liszt au sein de la vie de César Franck et de la vie musicale française. Nous montrerons ainsi comment le discours de Vincent d'Indy sur la théorie cyclique s'appuie presque systématiquement sur des arguments d'autorité et sur une distorsion de la réalité sociohistorique³⁴.

1.1.1 Discours de la perfection chrétienne

La théorie cyclique est d'emblée définie dans sa totalité dans l'introduction du chapitre « la sonate cyclique ». Le théoricien explique ainsi au lecteur que cette technique semble avant tout nécessaire pour renforcer « l'unité synthétique de l'œuvre³⁵ » :

Le caractère cyclique dû à la présence de ces *thèmes permanents*, de ces *motifs conducteurs* qui donnent aux différents mouvements ou morceaux d'un ouvrage musical l'aspect d'un *cycle de pièces* dépendantes nécessairement l'une de l'autre, n'est pas spécial à la Sonate. Le qualificatif *cyclique* est applicable en premier lieu aux *motifs* et aux *thèmes* qui tout en se modifiant notablement au cours d'une composition musicale divisée en plusieurs parties, demeurent présents et reconnaissables dans chacune de celle-ci, indépendamment de la structure, du mouvement ou de la tonalité qui lui est propre. Par une extension, ou plutôt une restriction toute naturelle, la *cellule* qui contient un *motif* cyclique ou la *période* qui contient un *thème* cyclique sont dites cycliques elles-mêmes³⁶.

Vincent d'Indy théorise donc la forme cyclique à deux niveaux. Tout d'abord, le premier niveau indique des relations entre les mouvements d'une pièce par la présence de thèmes et de motifs similaires tout au long de l'œuvre. Selon lui, ces derniers sont transformés rythmiquement, mélodiquement, ou encore harmoniquement, comme il l'explique un peu plus loin³⁷. D'autre part,

34. Nous utilisons ici le terme discours selon la définition de Foucault : « Entre 'ce qui se dit' et 'les discours', je fais une différence. 'Ce qui se dit', c'est un ensemble d'énoncés prononcés absolument n'importe où, sur le marché, dans la rue, dans la prison, dans un lit etc. 'Le discours', parmi tout ce qui se dit, c'est l'ensemble des énoncés qui peuvent entrer à l'intérieur d'une certaine systématité et entraîner avec eux un certain nombre de pouvoir régulier » Michel Foucault, *L'archéologie du Savoir*, Gallimard, 1969, p. 67.

35. d'Indy, *Cours de composition II/1*, p. 375.

36. *Ibid*, p. 375-376

37. *Ibid*, p. 378-387

le second niveau est défini par le schème abstrait dû à ces liens : ainsi, une cellule ou une période construisant tant les thèmes que les motifs, aura pour but d'unir toute l'œuvre. La théorie de d'Indy est donc légèrement différente de celle communément admise dans la sphère d'analyse musicale, qui décrit l'effet unificateur en majeure partie par les retours de thèmes d'un mouvement à un autre³⁸.

Après cette définition préliminaire, d'Indy utilise deux métaphores chrétiennes pour argumenter son propos³⁹. La première porte sur le choix de la dénomination de sa théorie. Le symbole du cercle évoque, selon lui, « la proportion *parfaite*, la *trinité* dans l'unité⁴⁰ ». Ainsi, selon le théoricien, une œuvre cyclique aurait des rapports esthétiques parfaits, et serait ainsi assimilable à la trinité⁴¹. Rappelons que la trinité correspond à trois entités dans la religion chrétienne : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Ces trois personnes s'incarnent en Dieu qui, par conséquent, renferme en lui la perfection. Dire qu'une pièce cyclique correspond à « la trinité dans l'unité », c'est indiquer l'incarnation de Dieu dans l'œuvre musicale cyclique. C'est témoigner de la perfection de Dieu au sein de l'œuvre, son omnipotence, son omniscience et son amour. Indirectement, cela implique aussi que toute œuvre n'utilisant pas ces principes cycliques n'est pas un modèle à suivre, ou du moins, qu'elle renonce à un gage de perfection.

La seconde métaphore chrétienne utilisée par d'Indy est la comparaison de l'œuvre cyclique avec l'architecture d'une « cathédrale sonore⁴² ». Selon l'auteur, le thème ou motif cyclique (nommé « pieuse idée ») se discerne et se réexpose dans les différentes parties de la construction. Celle-ci est d'abord discernable dans le portail de l'église, comparée à l'introduction de l'œuvre. Puis, une fois dans le monument, l'idée est assimilée aux « bas-côtés » de la nef (associée au premier mouvement). Le second mouvement, tripartite, est comparé aux transepts de la cathédrale

38. Il est important de distinguer ces deux fonctions puisque, dans le discours musicologique habituel, la « forme cyclique » ne fait état que d'une unification structurelle, en vertu de la récurrence des thèmes dans les mouvements. Voir la définition de McDonald disponible sur le Grove Music Online : Hugh Macdonald, « Cyclic form », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

39. Ces métaphores chrétiennes lui seront reprochées dans un des livres de Saint-Saëns : Camille Saint-Saëns, *Les Idées De M. Vincent d'Indy*, Pierre Lafitte, Paris, 1919. A ce propos, voir l'argumentation de Philippe Cathé au sein de son article : Philippe Cathé, « Pratique cyclique et liberté compositionnelle dans l'œuvre de Vincent d'Indy », *Musurgia*, vol. Volume XXVII, n° 2, 2020, p. 7-26.

40. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 376.

41. Ce type de raisonnement était déjà relayé au début du siècle par Chateaubriand, dans son ouvrage dédié aux Arts : François-René de Chateaubriand, « De l'influence du christianisme dans la musique », dans *Génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, Livre Premier, Partie n°3 : Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1966, p. 281-285.

42. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 377-378.

avec au centre, le chœur « d'où rayonne toute clarté, car tout y chante la gloire de Dieu ». D'Indy y compare notamment le thème principal du second mouvement au sacrifice sur l'autel. Les « galeries supérieures qui tournent autour du chœur » seront ensuite jumelées au scherzo et le dernier mouvement correspond aux chapelles situées dans l'abside (situé derrière le chœur). Celles-ci révoquent des « motifs ou des ornements déjà connus ».

Le choix de la cathédrale n'est pas anodin dans le discours de Vincent d'Indy. Particulièrement présente dans la littérature romantique du XIXe siècle, cet édifice constitue un symbole de l'aboutissement artistique et de la perfection de l'art gothique au Moyen Âge. La cathédrale représente également la présence intemporelle de la foi chrétienne au sein de la cité. Ce sont des monuments érigés à la gloire de Dieu et représentatifs de son omnipotence et de son omniscience sur Terre, comme le relatent de nombreux écrivains⁴³. Par conséquent, comparer une œuvre cyclique à une cathédrale, c'est encore une fois indiquer au lecteur la représentation de Dieu au sein de l'œuvre⁴⁴. C'est aussi observer la perfection de la construction d'une œuvre musicale d'un point de vue architectural⁴⁵.

L'argumentation de la perfection chrétienne n'est pas anodine dans le discours nationaliste de Vincent d'Indy. En effet, selon Jane Fulcher et Marie-Pierre Gaviano, cette argumentation chrétienne, constitue une pierre angulaire du patriotisme de l'aristocratie dans l'Hexagone au début du XXe siècle⁴⁶.

1.1.2 Le discours de la supériorité des Français sur les Allemands

En plus de plaider la perfection de la théorie cyclique en utilisant la métaphore chrétienne, Vincent d'Indy tente de prouver qu'elle est l'apanage de César Franck et des Français. De manière plus générale, cela rejoint pour lui la supériorité légitime des Français sur les Allemands. Un des

43. Figures utilisées par de nombreux auteurs français tels que Zola, Hugo, Michelet, Chateaubriand pour n'en citer que quelques-uns, voir : Joëlle Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale: 1880-1918*, coll Littératures, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008. p.181.

44. Cette argumentation avait déjà été exposé dans le premier volume du *Cours de composition* : Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, coll Premier Livre, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1903, p. 9-11.

45. Il était habituel pour d'Indy de se baser sur l'architecture et l'archéologie pour caractériser des œuvres de musique. C'est une métaphore récurrente dans le *Cours de composition* comme le montre très justement Annegret Fauser, « Archéologue malgré lui : Vincent d'Indy et les usages de son temps » dans Schwarz, Manuela et Myriam Chimènes, *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 123-133.

46. Jane Fulcher et Marie-Pierre Gaviano, « Concert et propagande politique en France au début du XXe siècle », *Annales*, vol. 55, n° 2, 2000, p. 392-397

arguments utilisés est celui de la filiation musicale de Beethoven à Franck. Dans différents ouvrages, et particulièrement dans le chapitre « la sonate cyclique » du *Cours*, le théoricien indique en effet comment César Franck contrairement aux Allemands a su magnifier ce que Beethoven avait commencé à effleurer. Dans sa monographie dédiée à César Franck, il esquisse d'ores et déjà ce parallèle. On retrouve par exemple une filiation physique marquant le caractère mystique de la réincarnation de Beethoven en César Franck :

Alors la musique l'enveloppait tout entier comme une auréole, alors seulement on était frappé par la volonté consciente de la bouche et du menton, alors seulement on remarquait l'identité presque complète du large front avec celui du créateur de la IXe Symphonie, alors on se sentait subjugué – presque effrayé – par la présence palpable du génie rayonnant autour de la plus haute et de la plus noble figure du musicien qu'ait produit notre XIXe siècle français⁴⁷

Mais cela est également visible du point de vue musical comme le théoricien nous l'explique au sein de la théorie de la forme cyclique :

C'est à la France qu'il devait appartenir de poursuivre et de réaliser la transformation de la Sonate, clairement indiquée par Beethoven : nul de ses successeurs allemands, en effet, n'avait su ou voulu tenter sérieusement cette véritable rénovation *cyclique*, seule capable de rendre la vie à cette belle forme qui s'étiolait et semblait près de disparaître en Allemagne tout au moins, malgré les timides essais de Schubert et de Brahms. La tradition *cyclique* peut donc être considérée comme transmise *directement* de Beethoven à César Franck qui, moins de *quinze ans* après l'apparition des derniers quatuors cycliques de Beethoven (1826), sut mettre à profit les enseignements merveilleux qu'ils contenaient, dans son premier Trio en *fa#* publié en 1841. Cette œuvre, comme nous le verrons ultérieurement, est construite en effet sur deux thèmes véritablement *cycliques*, qui servent de base aux *trois* mouvements qui la constituent. (...) Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, c'est l'avènement de ce génie très français, dépositaire de la tradition beethovénienne, qui marque la date initiale de l'École symphonique française, école de plus en plus cohérente et forte, occupant aujourd'hui la première place à l'avant-garde de l'art musical⁴⁸.

En effet, selon le théoricien, l'École française contemporaine est la seule « qui puisse vraiment se réclamer des principes cycliques pressentis par le génial auteur de la *Pathétique*⁴⁹ ». La transmission de Beethoven à Franck se serait donc réalisée sans interruption et sans intermédiaire. En affirmant cela, d'Indy présuppose que le compositeur franco-belge n'aurait subi aucune autre influence que celle du Maître de Bonn, et n'aurait accordé aucune importance à ses contemporains.

47. d'Indy, *César Franck*, p.38.

48. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p.422.

49. *Ibid*, p.385.

C'est donc ignorer l'impact d'autres œuvres cycliques sur le jeune Franck comme la *Symphonie fantastique* ou encore *Lélio*, deux œuvres de Berlioz. D'ailleurs, d'Indy lui attribue « la plus complète indiscipline compositionnelle », valorisant toutefois ses aptitudes à orchestrer⁵⁰.

Pourtant, comme le fait si bien remarquer Beate Angelika Kraus, contrairement à d'autres compositeurs tels que Liszt, Wagner, ou Berlioz qui avait pour habitude de s'exprimer sur le maître de Bonn, on peut remarquer que Beethoven (ou Wagner, d'ailleurs) est complètement absent de la correspondance de César Franck⁵¹. Si le musicien a pu l'évoquer à de nombreuses reprises durant ses cours, comme le relatent nombre de ses élèves⁵², ses réflexions ne l'ont visiblement pas poussé à le discuter à travers sa correspondance.

De plus, Marie Gaboriaud, dans son ouvrage dédié à la réception de Beethoven en France, nous apprend qu'entre 1870 et 1914, le maître de Bonn est célébré telle une figure universelle partout au sein de l'espace franco-allemand : « (...) pour les Allemands, Beethoven est avant tout allemand, donc universel ; pour les Français, il est avant tout universel, donc Français⁵³ ». Ces phénomènes d'appropriation et de filiation au maître de Bonn sont donc très courants tant en France qu'en Allemagne : Beethoven sert souvent de caution afin de légitimer un meneur d'école de par et d'autre du Rhin⁵⁴. Un extrait de la revue catholique *Durendal* en 1909, année de publication du *Cours de composition*, exprime ces tensions identitaires dans l'appropriation de Beethoven au sein des deux nations :

Pour finir, encore une considération qui est toute d'actualité. En Allemagne les brahmistes prétendent que leur maître est le seul de Beethoven; en France les franckistes revendiquent pour leur chef d'école ce même honneur. Qui a tort, qui a raison? En attendant, il y a Guelfes, il y a Gibelins. Dans ce litige il faut avant tout tenir compte des différences ethniques respectives : selon le point de vue allemand ou le point de vue français les choses changent d'aspect, et il y a héritage pour les uns ce qui n'est pas héritage pour les autres. Chez les Français c'est

50. D'Indy, *Cours de composition* II/2, p. 315.

51. Beate-Angelika Kraus, « Komponieren im Schatten Beethovens: Cesar Franck und das Pariser Musikleben seiner Zeit », dans Peter Jost (éd.), *César Franck, Werk und Rezeption*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2004, p. 22-33.

52. Fauquet, *César Franck*, p. 463.

53. Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance, le mythe de Beethoven sous la troisième république*, Paris, Classiques Garniers, 2017, p. 127.

54. Ehrhardt propose l'application du champ de Bourdieu à l'appropriation de la musique et notamment un sous-champ de l'appropriation de Beethoven. Damien Ehrhardt, « Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique », *Etudes Germaniques*, vol. n° 251, n° 3, 2008, p. 508-520.

le point de vue formaliste qui prédomine; chez les Allemands, le point de vue expressiviste, s'il m'est permis de risquer ce néologisme⁵⁵

Finalement, il semble qu'à travers l'argumentation de cette filiation et l'appropriation par César Franck de Beethoven, la volonté de d'Indy est d'établir la supériorité incontestable de l'école française sur l'école allemande. En plus de montrer que les Français ont mieux assimilé le maître de Bonn que les Allemands, Vincent d'Indy consacre toute une section de son *Cours* à démontrer les maladresses de construction dans les œuvres des compositeurs allemands. Voici quelques exemples croustillants des jugements partiels du théoricien : les sonates de Dussek sont un « modèle d'incohérence », « le génie est totalement absent » de celles de Hummel, celles de Weber prouvent une « inexpérience de l'architecture » ; les compositions symphoniques de Schubert trahissent un « manque absolu d'ordre, de proportion et d'harmonie générale », l'esprit d'invention « manqua totalement » à celles de Mendelssohn, la trace de « procédés déplorables » entache celles de Schumann malgré la dévotion de celui-ci pour « la cause de l'art vrai »⁵⁶.

Cette critique des voisins d'outre-Rhin n'est pas nouvelle en France. Elle remonte à la guerre franco-prussienne de 1870 qui a entraîné un climat nationaliste dans l'Hexagone. On en voit la preuve dans la création en 1871 de la Société Nationale de Musique (SNM), qui se donne pour devise *Ars Gallica* et dont le but est de promouvoir uniquement la musique française⁵⁷. Afin d'accroître leur valeur musicale et de se distancier de la culture du second empire liée à l'opéra et à « la musique légère », les compositeurs français s'approprient la musique germanique pour gagner en « sérieux » (musique instrumentale et symphonique) et mieux rivaliser avec l'"adversaire". Phénomène appelé « médiation hostile » par Ehrhardt, elle résulte « à la fois du nationalisme en vigueur après la guerre franco-prussienne, mais aussi de la volonté d'accéder à une supériorité culturelle, en s'imprégnant de l'exemple allemand⁵⁸ ». En 1909, la France estime posséder un bagage en « musique sérieuse » suffisamment important pour se comparer de façon légitime à l'Allemagne et afficher sa supériorité.

55. Wallner, L. « Revue musicale », *Durendal, Revue catholique d'art et de littérature*, Pol Demade, Henry Carton de Wiart, Abbé Henry Moeller (éd.), Bulens, Paris, 1909.

56. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 388-421.

57. Michael Strasser, *Ars Gallica : The Société Nationale de Musique and its Rôle in French Musical Life*, Thèse de PhD, Urbana Champaign, Université de l'Illinois, 1998.

58. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 9.

Après la guerre, dans les années 1870-1890, les compositeurs français érigent Berlioz comme figure nationale pour faire face à l'ennemi. Dans ce discours nationaliste, ils l'opposent notamment à Wagner⁵⁹. Au tournant du siècle, la nouvelle figure nationale promue par l'avant-garde musicale française est désormais César Franck, mort en 1890. Comme nous l'avons vu, le discours de d'Indy y contribue. Sans remettre en cause l'admiration de ce dernier pour Franck, on peut également observer que la canonisation de son maître sert sa propre cause. En décrivant Franck comme le successeur de Beethoven qui a su reprendre et faire fructifier le legs de son prédécesseur, et en le plaçant à la tête d'un mouvement musical en France, d'Indy semble tracer implicitement une généalogie qui le désigne lui-même, d'Indy, comme l'aboutissement de cette évolution.

1.1.3 D'Indy et Liszt

Une grande question subsiste pourtant. Pourquoi Franz Liszt est-il absent de la théorie de Vincent d'Indy⁶⁰? Avec son contemporain Wagner, ses cadets Bruckner et Brahms, c'est un des rares compositeurs de premier plan encore vivants et actifs en Allemagne dans les années 1880. Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn sont tous morts depuis quelques années alors que Mahler, Wolff et Strauss commencent seulement à émerger. C'est aussi, comme nous le verrons plus loin, celui avec qui Franck aura les contacts les plus étroits (1.2.1).

Compositeur hongrois, ayant vécu à Paris et à Weimar, Franz Liszt est notamment connu pour avoir mis au point le poème symphonique qui correspond à un croisement entre l'ouverture de Beethoven, l'idée poétique de Schumann et la symphonie à programme de Berlioz. L'un des principes moteurs du poème symphonique repose sur le retour, la transformation et l'évolution de thèmes dans une œuvre monopartite, ceci afin de répondre à un argument littéraire⁶¹. De plus, Liszt a pratiqué la transformation thématique dans le cadre de la symphonie en plusieurs mouvements avec la *Faust-Symphonie* et la *Dante-Symphonie*.

Pourtant, le nom de Liszt est absent du discours sur « la sonate cyclique ». Une modeste biographie suivie de l'énumération des poèmes symphoniques du compositeur subsiste toutefois dans le chapitre sur le « poème symphonique » du *Cours*, quelques pages après l'analyse de la

59. *Ibid*, p. 77-88

60. Muriel Boulan formule la même remarque au sein de l'éditorial du numéro de *Musurgia* (2019) centré sur les formes cycliques : Muriel Boulan, « Éditorial », *Musurgia*, vol. Volume XXVI, n° 1, 2019, p. 3-5.

61. Hugh Macdonald, « Symphonic Poem », *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Chion, Michel. *Le Poème Symphonique Et La Musique À Programme*, Paris, Fayard, 1993.

Symphonie effectuée par d'Indy. Le compositeur hongrois n'est ainsi plus considéré comme un compositeur puisqu'il « fut par-dessus tout un génial virtuose du piano » et le théoricien minimise ainsi l'importance de son activité créatrice :

L'œuvre musicale de Liszt a vieilli beaucoup plus vite que d'autres qui lui sont très antérieures : la faible qualité des idées et la pauvreté des développements, procédant par redites transposées textuellement en sont la cause, mais aussi, l'absence de forme et de construction tonale, c'est-à-dire en définitive l'application du principe même du Poème Symphonique : la subordination au « programme littéraire ». Certaines recherches harmoniques, souvent outrées, ne compensent pas ces défauts ; rien ne date plus vite qu'une harmonie surchargée que l'on croit nouvelle ou « moderne » ; on ne compose pas *sur* des harmonies ou *pour* elles, mais *avec* elles : la force de la composition est ailleurs.⁶²

Comment expliquer ce revirement de position alors que, dans sa monographie de César Franck de 1906 d'Indy présente Liszt avec un certain respect ? Le compositeur franco-hongrois y est qualifié d'« illustre » pianiste-compositeur, avec qui César Franck semble s'être lié d'une certaine amitié, et à qui il aurait montré et envoyé des œuvres⁶³. Dans cette monographie, la « forme cyclique » y est cette fois-ci abordée de façon très concise. Il s'agit d'une « forme que Liszt seul avait entrevue sans jamais arriver à une parfaite présentation⁶⁴ » et dont Franck aurait déjà perçu tout le potentiel avec son premier trio. Toutefois, le développement du discours de d'Indy pose des problèmes de chronologie complexes car le *Cours de Composition* reprend des notes de cours remontant aussi tôt que 1899, alors que l'écriture du livre dédié à César Franck remonte au début du XX^e siècle

D'Indy maintient son discours anti-lisztien encore quelques années avant sa mort dans une lettre envoyée à Henri Rebois, critique musical français. Il assure à son interlocuteur qu'il est dans la « ligne droite en soutenant que Franck est de souche musicale française », ce musicien étant, selon lui, « la personnification même de la pensée française ». Il indique également que Franck a précédé Liszt dans la mise au point de la forme cyclique :

Quant à la question des thèmes cycliques, prévus, il est vrai, mais non employés systématiquement par Beethoven dans ses quatuors... (mais que ne trouve-t-on dans ces quatuors !...), elle est facilement résolue par la simple chronologie. Il est certain que Liszt a employé dans quelques-uns de ses poèmes cette sorte de

62. D'Indy, *Cours de composition musicale II/2*, p. 320.

63. D'Indy évoque à plusieurs reprises l'enthousiasme que Liszt se fait à l'idée d'écouter les œuvres de Franck : d'Indy, *César Franck*, p. 115, 87-89, 18.

64. *Ibid*, p. 64.

style, avec parfois assez de bonheur ; il est certain que Schumann a tenté, avec timidité, de se servir de ce moyen de construction (troisième et quatrième Symphonies), mais la Sonate pour piano de Liszt date de 1849 ..., la quatrième Symphonie de Schumann a été terminée à la fin de 1850, mais ils avaient été devancés par un jeune homme de dix-neuf ans, César Franck, qui, dix ans avant eux, avait tiré parti de ce procédé d'une façon raisonnée et définitive : le premier trio de Franck fut composé entre 1839 et 1841, et, dans cette affaire, je crois bien que ce doit être Liszt (qui connut Franck en Belgique vers 1844) qui fut l'imitateur.

Si vous désirez d'autres armes en faveur de vos arguments qui sont les bons (...), je tâcherai de vous renseigner du mieux que je le pourrai.

Ne vous troublez donc pas, Monsieur, vous êtes dans le droit chemin (...)⁶⁵

Les arguments de d'Indy tendent une fois de plus à démontrer la paternité légitime de César Franck dans l'élaboration de la forme cyclique. La formulation qu'on trouve de ce procédé dans le *Cours* et l'attribution de sa paternité au maître franco-belge aura une grande influence sur le discours historique en France et à l'étranger⁶⁶. Nous interrompons ici le fil de la discussion pour tenter d'expliquer au lecteur et à la lectrice qu'une recherche de paternité en histoire est compliquée à justifier. En effet, il est rare qu'on puisse retracer l'origine d'un principe esthétique jusqu'à une seule personne ou à un seul pays. Souvent, celui-ci passe entre plusieurs mains dans un complexe jeu d'échanges avant de se déplacer géographiquement par l'intervention de médiateurs transculturels (voir 2.1.1). C'est notamment ce que la notion de transferts culturels met en lumière depuis les années 1990⁶⁷.

Nous tenons ainsi à nuancer les affirmations de d'Indy. L'unification des thèmes par une structure sous-jacente similaire était courante dans les mouvements d'œuvres vocales multipartites de la Renaissance (par exemple, le *Cantus Firmus* dans les messes polyphoniques de Dufay)⁶⁸. D'autres exemples peuvent être relevés à l'époque baroque (*Messe en si mineur* de Bach) ainsi

65. Franck, *Correspondance*, p. 298. La réponse de Rebois n'est pas publiée et ne semble pas avoir été retrouvée.

66. Les ouvrages de Léon Vallas sur Franck et d'Indy resteront des ouvrages de référence dans la musicologie du XXe siècle. Tous deux indiquent que César Franck semble être le père légitime de cette forme cf: Vallas, *La véritable histoire de César Franck*, p. 60-61, et Léon Vallas, *Vincent d'Indy: la maturité, la vieillesse*, Paris, Albin Michel, 1950. De même, bien que Fauquet décrit le zèle de d'Indy à promouvoir Franck, il ne remettra jamais en cause la paternité du second dans la création de cette forme. On l'observe aussi bien dans la monographie : Fauquet, *César Franck*, p. 733-768, que dans son dictionnaire de la musique en France au XIXe : Joël-Marie Fauquet, *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, coll. Musique, Paris, Fayard, 2003.

67. Voir Espagne et Werner, *Les transferts culturels franco-allemand*.

68. Pour exemple de la "forme cyclique" dans les oeuvres de Dufay ou de ses contemporains, voir : Alexis Fleur Luko, *Unification and Varietas in the Sine nomine Mass from Dufay to Tinctoris*, thèse de PhD, Schulich School of Music, McGill University, Montréal, 2007.

qu'à l'époque classique (aussi bien chez Haydn que chez Mozart⁶⁹). Au sein de la musique dramatique, les réminiscences de thèmes sont courantes depuis la moitié du XIXe siècle et permettent de conduire l'oreille du spectateur dans les opéras (chez Weber, dans le *Freischütz*, en France avec Méhul et son *Ariodant*)⁷⁰. Chez les romantiques, après la mort de Beethoven et avant César Franck, Berlioz joue un rôle majeur en France dans la diffusion de procédés unificateurs. Le thème de l'idée fixe⁷¹ revient dans chacun des mouvements de la *Symphonie Fantastique* (1830) ou *Lélio* (1832). Par ailleurs, Liszt, avant de composer ses poèmes symphoniques, écrit depuis quelques années des réminiscences de thème d'opéra qui malgré un format de variation muté se rapproche considérablement du procédé cyclique. Il mène également des recherches sur la musique à programme qui mêle de tels principes depuis 1832 comme en attestent les esquisses d'une *Lecture de Dante*⁷². Phénomène intéressant de la démonstration de d'Indy, aucune œuvre de Liszt n'y est analysée.

Assurer une telle paternité à Franck, c'est nier un contexte musical foisonnant de procédés cycliques, notamment porté par Liszt et Berlioz depuis la mort de Beethoven. C'est aussi assumer que le style de César Franck se serait construit uniquement au contact de l'œuvre de Beethoven et par le génie de César Franck lui-même. Il est impossible de considérer que Franck aurait été hermétique à ses contemporains français et allemands. En effet, selon Ehrhardt, les transferts culturels dans le domaine de la musique sont relayés à la fois par les compositeurs, les éditeurs et les périodiques musicaux⁷³.

Evincer Franz Liszt du *Cours de composition* et de la démonstration de « la sonate cyclique », c'est rejeter l'idée que le compositeur hongrois ait pu participer à la construction de la musique française dans l'après-guerre (voir 1.2.2). C'est aussi contester l'ascendance évidente de Franz Liszt sur César Franck visible dans une lettre envoyée au Carré de Malberg en 1885 :

69. Voir les tableaux récapitulatifs dans la thèse de : Bryan Jeffrey Proksch, *Cyclic integration in the instrumental music of Haydn and Mozart*, PhD thesis, The University of North Carolina, Chapel Hill, 2006, p. 245-250

70. « Reminiscence Motif », dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

71. Hugh Macdonald, « Idée fixe », dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

72. Pierre, Maréchaux, « À plus hault sens interpreter : Liszt, lecteur de Dante », dans Gaucher-Rémond, Élisabeth (Ed.), *Le Moyen Âge en musique : Interprétations, transpositions, inventions*. Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 86 : « La sonate *Après une lecture de Dante* fut esquissée en 1839 et Liszt la proposa au public viennois lors d'un récital donné le 5 décembre et au programme duquel figuraient ces *Fragments d'après Dante*, la *Fantaisie sur la Somnambule*, une *Valse de bravoure* de son cru ainsi que des mazurkas de Chopin. L'œuvre fut remaniée en 1840 et en 1848 avant d'être publiée en 1858 dans le second volume des *Années de pèlerinage : l'Italie* »

73. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 23-29.

Liszt est la plus riche imagination musicale de notre temps. Ses ouvrages sont au piano comme à l'orchestre, une mine de trésors mélodiques et harmoniques ; son *Faust* est le plus beau de tous ceux qu'on a pu écrire⁷⁴.

L'auteur ajoute que Franck « parlait avec enthousiasme du maître de Weimar, de toutes ses œuvres, y compris les œuvres pour piano⁷⁵ ».

1.1.4 Synthèse : avantages et inconvénients de « la forme cyclique »

Nous venons de voir de quelles façons était présent le nationalisme au sein de « la sonate cyclique ». D'abord, en insistant sur le caractère de la perfection chrétienne de cette forme, généralement associé à au nationalisme proposé par l'aristocratie française. Ensuite, en admettant que seul Franck est le génial continuateur de la tradition beethovénienne contrairement aux allemands. Enfin, en omettant la présence de Liszt au sein du raisonnement, alors que celui-ci semble avoir joué un rôle important dans les transferts culturels dans l'espace franco-allemand.

Pourtant, à force de vouloir prouver que l'école française l'emporte sur l'école allemande, Vincent d'Indy oublie de porter attention aux ouvrages français qui proposaient également des procédés cycliques bien avant César Franck. Berlioz et son idée fixe en premier lieu étant largement sous-estimé au sein de la théorie de d'Indy⁷⁶. La toute première symphonie de Saint-Saëns, qui ne porte aucun numéro et qui fut écrite par le compositeur à l'âge de 15 ans (en 1840 donc), comporte également des prémices de formes cyclique comme nous l'apprend Muriel Boulan dans sa thèse dédiée aux symphonies françaises⁷⁷. D'Indy aura donc bien fait de l'oublier pour prouver et argumenter tout l'inverse. De même, les aspects cycliques au sein de la *Symphonie n°3* de Saint-Saëns sont complètement omis de la théorie ainsi que de la brève analyse que d'Indy lui consacre. D'Indy a en effet argumenté que la composition de la *Symphonie* de Franck est antérieure à celles de Saint-Saëns, édictant ainsi une parfaite fiction⁷⁸ !

Cette théorie est, par ailleurs appliquée au sein du *Cours de composition* à plusieurs œuvres de César Franck. La *Sonate pour violon et piano* est l'œuvre analysée dans le chapitre où la théorie

74. Lettre citée dans la monographie de Maurice Emmanuel, *César Franck, Etude critique*.

75. Maurice Emmanuel, *César Franck : étude critique*, Paris, Laurens, 1930, p.36. Citation de la lettre au colonel Carré de Malberg, élève de César Franck. La lettre semble cependant avoir été perdue. De plus, on trouve dans les restes de bibliothèque de Franck, de nombreuses premières éditions des œuvres de Liszt. A ce propos, voir les annexes de Fauquet dans la monographie du compositeur franco-belge : *César Franck*, p. 943-946.

76. Berlioz n'est pas mentionné dans la théorie, voir d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 375-433.

77. Muriel Boulan, *La Symphonie française entre 1830 et 1870*, These de doctorat, Paris 4, 2011.

78. d'Indy, *Cours de composition musicale II/2*, p. 160.

est exposée. La *Symphonie* est également analysée, elle se trouve toutefois dans le livre suivant du *Cours de composition*. Cependant, très peu de précisions sont données au sein de l'analyse de la *Symphonie* que propose d'Indy. Les deux niveaux de la forme cyclique qui paraissent très clairs au sein de la formulation de la théorie apparaissent cette fois de façon mélangée puisque l'auteur effectue une analyse linéaire de l'œuvre orchestrale sur plusieurs paramètres. Une grande partie de l'analyse est dédiée à la construction tonale de l'œuvre⁷⁹.

Pour le premier niveau (retour des thèmes dans différents mouvements), nous apprenons que trois thèmes seront cycliques : le motif *x* (issu des premières mesures de l'introduction, mes. 1), le thème *y* (second thème en *fa* majeur du premier mouvement, mes. 129-145) et enfin le thème *z* (thème en *si* bémol majeur du second mouvement mes. 18-25). Ces analyses seront abordées dans le prochain chapitre. On y apprend notamment que les thèmes « entrent en conflit » au sein du premier mouvement. Vincent d'Indy évoque la réapparition du thème *y* par deux reprises dans le troisième mouvement. Mouvement que le théoricien caractérise de « péroration cyclique » ou se retrouve « tous les personnages thématiques de l'œuvre⁸⁰ ». Les thèmes semblent ainsi dialoguer « tout naturellement⁸¹ ». Cependant, nous pouvons noter que le théoricien bien qu'il explique l'idée d'unité provoquée par ces retours de thèmes ne concentre pas son attention sur les façons dont ceux-ci sont réalisés par Franck, ni les effets produits sur l'auditeur. En effet, les différents caractères expressifs des thèmes ou des motifs ne sont pas relevés ni les techniques de transformations utilisées par César Franck dans son œuvre.

Pour le second niveau (correspondance entre les thèmes), le théoricien y évoque d'emblée le motif *x*, motif générateur qui « commande toute l'œuvre dont il est pour ainsi dire l'alpha et l'oméga⁸² ». L'auteur nous apprend ainsi que celui-ci se retrouve au début du thème *z*. Par ailleurs, nous apprenons que le motif initial du thème *y* est utilisé au début du second thème du *Lied* (thème en *si* bémol majeur du second mouvement). Nous apprenons aussi que le thème en *si* majeur du troisième mouvement « semble être le prolongement de la précédente [phrase] ». De nouveau, très

79. Cette analyse harmonique a été mise en relation avec la théorie post-riemanienne par : Rachel Mary Swindells, *Tonality, Functionality and Beethovenian Form in the Late Instrumental Works of César Franck*, Thesis, University of Otago, 2012. Elle a aussi été enrichie dans un travail d'axe tonal par Strucken Paland : Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumental werken Cesar Francks*, p. 227-246.

80. d'Indy, *Cours de composition musicale II/2*, p. 166.

81. *Ibid*, p. 163.

82. *Ibid*, p. 160. Encore une fois l'expression l'alpha et l'oméga représente tant un idéal de perfection qu'une symbolique religieuse (1.1.1).

peu d'informations sont données par d'Indy sur les façons dont sont effectuées ces différentes transformations motiviques.

Par ailleurs, la *New Musicology* des années 1980 à quand elle aussi largement critiqué le terme : en effet, Leonard B. Meyer s'attaque à ce qu'on arrive à démontrer par ce type d'analyse, c'est-à-dire uniquement un principe d'unité sans s'intéresser à l'expression⁸³. De son côté, Charles Rosen dépeint plutôt une idée non pas d'unité mais de chaos dans la *9e Symphonie* de Beethoven induit par les motifs conducteurs⁸⁴. Enfin, à force d'insister sur l'unité d'une œuvre, on oublie parfois les précisions qui permettent de comprendre comment les transformations des thèmes sont effectuées par les compositeurs.

Il est incontestable que la conception de la forme cyclique de d'Indy sous-tend un jugement sur la musique française de l'entre-deux-guerres en fonction d'un critère nationaliste. Comment considérer cette symphonie au sein d'un contexte sociohistorique plus large ? Et ainsi, quelles seraient les façons de l'analyser ?

1.2 César Franck et Franz Liszt

Notre pensée s'articule donc sur le fait que la théorie de d'Indy relève d'un nationalisme exacerbé occultant des phénomènes d'échanges franco-allemands. La faible place accordée à Franz Liszt au sein de la théorie de d'Indy en est une forte indication. Comme le relève Joël-Marie Fauquet « à chacun des retours météoriques de Liszt à Paris – en 1853, 1861, et 1866 – Franck le sédentaire reverra – ou tentera de revoir – son ami pour lui soumettre ses œuvres⁸⁵ ».

Afin d'argumenter notre propos, nous nous pencherons d'abord sur les relations qu'ont entretenues Franz Liszt et César Franck. Dans un second temps, nous nous intéresserons aux initiatives de Saint-Saëns afin d'introduire la musique de Liszt en France, celle-ci ayant une incidence majeure sur la société musicale parisienne. Enfin, nous nous intéresserons à la *Symphonie* et son contexte de composition dans le Paris de 1887.

83. Voir aussi l'article de Leonard B. Meyer, « A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity », *Music Theory Spectrum*, vol. 13, n°2, 1991, p. 241-251. Il s'attaque moins au terme qu'à la nature de ce qu'on arrive à démontrer par ce type d'analyse.

84. Dans un commentaire sur le retour des thèmes au début du finale de la Symphonie no 9 de Beethoven, Charles Rosen fait valoir que loin de donner une impression d'unification, il crée plutôt un effet de discontinuité, de chaos, Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Londres, Harper Collins, 1996, p. 88.

85. Fauquet, *César Franck*. p.290.

1.2.1 Les relations de Liszt et César Franck

Depuis les années 1960, de grands efforts ont été faits pour excaver les preuves valorisant les relations entre César Franck et Franz Liszt. Nous retraçons ici les différentes dates qui permettent d'évaluer les différentes communications entre les deux compositeurs. Très nombreux aux débuts de la carrière musicale de Franck, les contacts avec le compositeur restent moins fréquents après la guerre franco-prussienne de 1870-1871. Cela semble logique, puisque cela correspond à la période où Liszt adopte sa vie "trifurquée", résidant en alternance à Weimar, Budapest et Rome.

À plusieurs reprises dans la vie de Franck, le maître de Weimar semble avoir joué un rôle de guide et conseiller pour le musicien franco-belge. En 1841⁸⁶, alors que le jeune Franck est guidé par son père pour être un virtuose du piano, il rencontre Franz Liszt afin de lui présenter deux de ses compositions : le 2^{ème} et 3^e *trio* de l'opus 1. À la suite de l'écoute, Liszt conseille au jeune belge de détacher le final du 3^e *trio* pour « en faire une composition autonome et de remplacer ce mouvement par un nouveau final⁸⁷ ». Cette composition autonome verra le jour sous le nom de 4^e *trio*, opus 2 « composé et dédié » à Franz Liszt.

Le rendu de l'œuvre s'avère significatif : prenant initialement la structure d'un rondo dans le final du trio, l'œuvre se trouve désormais en un seul mouvement, sans interruption. Elle revêt désormais une forme utilisant un unique thème présenté sous différentes couleurs et aspects. Ce côté monopartite allait, comme Fauquet le relève, « dans le sens des recherches que Liszt entreprenait dans le domaine de la forme monopartite⁸⁸ ». En effet, depuis une dizaine d'années, de nombreuses pièces construites en un seul mouvement et traitant un unique thème en le variant de façon illimitée sont à relever dans le répertoire de Liszt. Pour n'en citer que quelques-unes : *Après une lecture de Dante* (en 1839), *Réminiscences des Huguenots* (1836/1842), *Réminiscence sur Lucia di Lamermoor* (1835-1836). Dans quelle mesure Liszt transmet ses recherches et sa conception de la musique à César Franck, nous ne pourrions probablement jamais le savoir. Mais cette rencontre semble représenter un enjeu décisif dans la carrière de pianiste et de compositeur de César Franck.

86. *Ibid.* p.125.

87. *Ibid.* p.136.

88. *Ibid.* p.140.

Le 26 août 1846, à la suite d'une dispute avec son père, César Franck quitte le domicile familial. Liszt est la première personne à qui il fait part de son choix d'indépendance morale et financière :

Mon bon Monsieur Liszt,

Je vous annonce un grande nouvelle : depuis le mercredi 26 août, je suis mon maître. ~~Depuis six mois j'ai passé de bien mauvais jours et~~ Il m'a bien coûté de prendre la résolution que j'ai prise, car je crois avoir ce que je désirais j'ai été forcé de le séparer de ma famille ; dans ce moment l'orage gronde encore mais dans très peu de temps les choses rentreront dans l'ordre et je serai dans la position où un jeune homme doit être c'est-à-dire que je serai entièrement le maître de mes actions tout en voyant ma famille. Depuis les 8 jours que je puis mettre un pied devant l'autre sans le demander à mon père il s'est passé des choses bien singulières, bien terribles, mais enfin mon père cède, c'est la première fois de sa vie que cela lui arrive. Quand nous nous reverrons, je vous conterai les détails de cette grande affaire. Ce serait pour moi un bonheur de recevoir quelques lignes de vous, tâchez de trouver le temps de les écrire, elles me seront bien précieuses.

Adieu, je vous embrasse et si ~~vous avez besoin~~ par hasard je puis vous être bon à quelque chose comptez sur mon dévouement le plus absolu⁸⁹.

C. Franck

Cette lettre, qui subsiste à l'état de brouillon, évoque l'intimité que Franck entretenait avec Liszt (l'inverse n'est pas montré). Quelques semaines plus tard, il met fin à sa carrière de pianiste – carrière guidée par son père – afin de se consacrer pleinement à la composition. Liszt aurait-il eu des paroles de confiances qui auraient poussé Franck à prendre ce chemin lors de leur rencontre autour du *trio* ? C'est en effet une conjecture probable.

Une autre situation qui pousse également à croire que Liszt a pu se placer en guide spirituel de César Franck se déroule quelque dix années plus tard. En fin d'année 1856, César Franck demande à Liszt une lettre de recommandation afin que celui-ci soutienne sa candidature pour le poste d'organiste à Saint-Roch. Si Liszt refuse d'y répondre, car il ne connaît pas le niveau du candidat, il y évoque encore les trios dans lesquels le compositeur se fait connaître en Allemagne tout en l'encourageant à écrire des pièces d'orgue :

89. Franck, *Correspondance*, p. 49.

(...) Il me sera agréable d'apprendre que votre nouvelle place vous a donné l'envie d'écrire quelques grandes compositions pour orgue, comme vous êtes capable d'en faire et comme nous n'en possédons malheureusement presque point (...)⁹⁰.

De façon peu étonnante, quelques trois années plus tard, et après sa nomination à la basilique Sainte Clotilde (en 1859), Franck débute la composition des *Six Pièces d'orgue*. Au moment de la composition de ces morceaux en 1861, et en réponse à un courrier de Hans von Bülow⁹¹ qui le félicite pour le succès de ses trios, Franck recommande au musicien allemand son 4^e *trio* qu'il « estime beaucoup ». Rappelons que Hans von Bülow a été marié à Cosima, la fille de Liszt, de 1857 jusqu'à leur divorce en 1870.

Est-ce que Franck se serait inspiré de la structure du trio dont l'idée avait été insufflée par Liszt afin d'écrire ses premières œuvres d'orgue ? Encore une fois, il ne s'agit que d'une conjecture. Cependant, ces six œuvres sont toutes monopartites et reprennent les systèmes de transformations de thèmes suggérés par Liszt dans le *trio op 2*⁹². Elles seront présentées pour la première fois en 1866 sur le grand-orgue Cavaillé-Coll de la basilique⁹³ lors de la présence de Liszt à Paris. A ce programme, Franck ajouta le *Prélude sur BACH* pour orgue de Liszt qui assistait à ce concert.

Ce n'est pas tout. Tout le long de sa vie de compositeur et jusqu'à la mort de Liszt, César Franck envoya des œuvres au maître de Weimar afin d'obtenir son avis et son aide pour le faire jouer (aussi bien en France, qu'outre-Rhin). Parmi celles-ci, on compte notamment l'oratorio ou « églogue biblique » (comme l'appelait Franck) *Ruth*, pour laquelle Liszt intercèdera afin qu'il soit joué au Conservatoire le 4 janvier 1846. Puis, en 1853, *Le Valet de la ferme*⁹⁴, que Franck envoya à Liszt avec deux autres œuvres (un trio et une sonate), dont les manuscrits n'ont jamais été retrouvés. Cette fois-ci, le compositeur franco-belge interpelle son ami pour se faire publier outre-Rhin. Si Liszt lui explique que la musique instrumentale est aussi difficile à faire publier en France qu'en

90. *Ibid*, p.59. Pour info, Liszt a déjà écrit quelques pièces d'orgue dont la *Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad Nos ad Salutarem Undam »* (1849)

91. Musicien et chef d'orchestre allemand, il est un grand ami de Liszt et également gendre puisqu'il est marié à Cosima.

92. Fauquet, *César Franck*, page 297. Fauquet présuppose que Liszt est l'instigateur de ces pièces. Je corrobore son analyse puisque ces pièces toutes monopartites, revêtent les techniques instiguée dans le *Trio op. 2*. C'est-à-dire une large utilisation de la transformation thématique. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'à cette même période, que Franck envoie une lettre à Hans von Bulow lors de la composition de ces œuvres en mentionnant son trio. Par ailleurs, Franck n'avait pas touché une fois à l'écriture de l'orgue ces années-là.

93. Inauguré en 1859 par Franck juste après sa nomination

94. Franck, *Correspondance*, p. 57.

Allemagne, il tentera cependant d'intercéder pour que son opéra soit joué au Théâtre Lyrique à Paris, mais sans succès⁹⁵.

Après la guerre, deux envois d'œuvres peuvent être retracés. Le premier s'effectue par l'intermédiaire de d'Indy, lors d'un voyage à Weimar en 1872⁹⁶. Le second se réalise par l'intermédiaire de Saint-Saëns, en 1880. L'élève de Franck fait parvenir à Liszt deux œuvres, vraisemblablement le quintette et la partition réduite des *Béatitudes* (les noms des œuvres ne sont pas mentionnés dans la lettre que Franck envoie à Liszt, cependant Fauquet assume qu'il pourrait s'agir de celles-ci). Franck termine son courrier en indiquant qu'il aime beaucoup ces œuvres et que celles-ci auraient encore plus de valeurs si Liszt les aimait également.

L'impact de Franz Liszt sur César Franck-compositeur ne peut, et ne doit pas, être négligé. Les contacts sont nombreux, et Liszt estimait le talent de César Franck. Par ailleurs, César Franck possédait de nombreuses œuvres de Franz Liszt. Sa bibliothèque ne subsiste qu'à l'état partiel, une très grande partie ayant été perdue. Toutefois, on peut encore y retrouver les œuvres pour piano du compositeur hongrois, comprenant notamment les pèlerinages et la *Sonate en si mineur* ainsi que la *Fantaisie et Fugue sur le choral « Ad nos ad salutarem undam »*. D'ailleurs, certaines œuvres sont annotées (notamment la *Sonate*). A quel point César Franck les consulta ? Considérant l'admiration que Franck vouait à son aîné et les nombreuses pièces qu'il lui envoya, se peut-il qu'elles aient servis d'inspiration au compositeur ? Nous ne pouvons malheureusement pas répondre à ces questions avec certitude. Toutefois, nous pouvons continuer à établir des relations entre les deux compositeurs, cette fois au regard de la société musicale parisienne.

1.2.2 L'aide de Saint-Saëns dans la réception de Liszt à Paris

En 2009, Damien Ehrhardt publiait son livre sur les relations franco-allemandes et la musique à programme⁹⁷. À travers cet ouvrage, il invoque le concept sociohistorique de transferts culturels afin de montrer les différents allers-retours entre les deux pays de ce nouveau genre musical. À travers l'étude des sociétés de musique, de la presse, et de médiateurs transculturels, il parvient à définir trois périodes clefs des transferts :

95. *Ibid.* p. 57.

96. Voyage dont d'Indy fera référence dans le cours de composition sous un mauvais regard. d'Indy, *Cours de composition musicale II/1*, p. 318.

97. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*.

- 1830-1848 : période de gestation à Paris avec Berlioz, dont les procédés sont relayés par le réseau de *La Revue et Gazette Musicale*.
- 1848-1861 : Appropriations par Liszt et son cénacle à Weimar et maturation du poème symphonique.
- 1871-1914 : Appropriation par la France relayée par la Société Nationale de Musique.

Ehrhardt montre que ces périodes se définissent entre autres grâce à la médiation transculturelle effectuée par Franz Liszt lors de ses différents voyages en France et dans l'Europe. Par médiateur transculturel, Ehrhardt entend :

La médiation représente donc un moment essentiel du transfert. Elle peut prendre différentes formes, selon qu'elle est accomplie par des médiateurs « personnels » (voyageurs, correspondants à l'étranger, professeurs invités...), des institutions (coopération internationale, maison d'éditions spécialisées dans la traduction...) ou des médias (presse, radio, télévision). Liszt est intervenu dans ce processus tantôt comme médiateur personnel en voyage à travers l'Europe, tantôt en tant que rédacteur d'une instance médiatique, par exemple *la Revue et Gazette musicale de Paris*, lorsqu'il s'engage en faveur de la réception de Schumann en France.⁹⁸

Selon l'auteur, Liszt ne s'intègre donc pas dans la « médiation hostile » qui découle de l'après-guerre de 1870, mais plutôt dans la médiation amicale⁹⁹. Cela est notamment dû au fait qu'il n'est généralement pas considéré comme un Allemand par la société française, mais plutôt comme un Hongrois¹⁰⁰. Cette médiation effectuée par Liszt se matérialise notamment par l'essor de la musique à programme et particulièrement du poème symphonique en France après la guerre franco-prussienne.

Rappelons que ce nouveau genre est caractérisé par une structure monopartite s'appuyant sur un texte poétique. Malgré les nombreuses représentations des poèmes symphoniques en Allemagne, la nouvelle forme a du mal à dépasser les frontières allemandes pour pénétrer en France. « Jusqu'à présent, mes œuvres orchestrales sont inconnus en France et l'on n'a que vaguement entendu l'écho des dénigrement qu'elles ont enduré ailleurs » remarquera Liszt dans une lettre adressée à son ami Gozlan¹⁰¹.

98. Damien Ehrhardt, « Liszt, figure de la médiation et de l'interculturalité », *Etudes Germaniques*, vol. n° 251, n° 3, 2008, p. 429.

99. *Ibid.*, p. 430

100. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 67

101. *Ibid.* p. 64.

Lyne Johnson, dans sa thèse intitulée « Franz Liszt and Camille Saint-Saëns: Friendship, mutual support, and influence »¹⁰² aborde l'entraide et la complicité que Saint-Saëns et Liszt ont partagé durant leur vie. D'abord, Liszt aidera Saint-Saëns à être joué de l'autre côté du Rhin, tout comme il l'a fait pour Franck. En effet, alors que Camille Saint-Saëns cherche vainement une scène française pour faire représenter son opéra *Samson et Dalila*, c'est finalement le Grossherzogliches Theatre (théâtre grand-ducal) de Weimar qui assurera la création de l'œuvre sous la direction de Liszt le 2 décembre 1877.

Néanmoins, contrairement à Franck, Saint-Saëns possédait une reconnaissance et une place privilégiée au sein de la communauté musicale française. Ainsi, le compositeur de la *Danse Macabre* participa activement à représenter son ami hongrois à Paris de différentes façons : avant 1870, à travers l'exécution de transcriptions pour deux pianos dans les salons parisiens¹⁰³ ; après 1870, à travers l'organisation de concerts mettant en avant les grandes œuvres symphoniques, tels que *Christus* et la *Dante-Symphonie*¹⁰⁴. Lors du dernier passage de Liszt à Paris, en 1886¹⁰⁵, Saint-Saëns accompagné de Diemers jouera au piano (quatre mains) *Les Préludes* ainsi que la *Rhapsodie hongroise*¹⁰⁶ dans le salon de Mihaly Munkacsy. Liszt, présent, attendra la fin du concert « pour donner une interprétation merveilleuse » comme nous l'apprend *La Petite Presse*¹⁰⁷.

102. Lynne Johnson, "Franz Liszt and Camille Saint-Saëns: Friendship, mutual support, and influence" Thèse de Ph.D., University of Hawai à Manoa, 2009.

103. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 63-64

104 *Ibid*, p.68-69

105. Festival Liszt organisé en son honneur. *Ibid*, p. 70-73.

106. Gérard, Marc, *Le gaullois : littéraire et politique*, 24 mars 1886, Paris.

107. *La petite presse*, 26 mars 1886.

La correspondance entre les deux compositeurs nous apprend également que Saint-Saëns fait toujours attention à donner des avis favorables (y compris lorsque la réception semble mauvaise) concernant la réception des œuvres de Liszt. Ces propos ont pour but de faire revenir le créateur des poèmes symphoniques dans la capitale française. En effet, Liszt semble rencontrer des difficultés à revenir après la mauvaise réception de la *Messe de Gran* en 1866. Ainsi, afin de favoriser la réception des œuvres de Liszt en France, Saint-Saëns analysa les œuvres de l'auteur des rhapsodies hongroises dans différentes publications, et notamment dans son article « Liszt ». Celui-ci apparaît d'abord dans *Le Voltaire* en août 1879, puis il est republié par *La Revue du Monde musical et dramatique* une semaine plus tard avant d'être repris avec de légères modifications au sein de *Harmonie et Mélodie* (1885), recueil d'articles publiés par Saint-Saëns entre 1870 et 1921. Les différentes moutures de ce texte mettent en avant une analyse détaillée des poèmes symphoniques et des symphonies de Liszt¹⁰⁸.

CAMILLE SAINT-SAËNS	FRANCK ET LES FRANCKISTES
<i>Le Rouet d'Omphale</i> , Op. 31, version orch. 1872 (1872)*	
<i>Phaéton</i> , Op. 39, 1873 (1873)	d'Indy, <i>Wallenstein</i> , trois Ouvertures symphoniques, p. 12, 1873-1881 (1886)
<i>Danse macabre</i> , Op. 40, 1874 (1875)	
	Duparc, <i>Lénore</i> , 1875 (1875), rév. 1877 Franck, <i>Les Éolides</i> , 1875-1876 (1877)
<i>La Jeunesse d'Hercule</i> , Op. 50, 1877 (1877)	
	d'Indy, <i>La Forêt enchantée</i> , 1877 (1878)
	César Franck, <i>Le Chasseur maudit</i> , 1881-1882 (1883) Chausson, <i>Viviane</i> , Op. 5, 1882 (1882), rév. 1887 Holmès, <i>Irlande</i> (pub. 1882)
	Holmès, <i>Pologne</i> (pub. 1883) Holmès, <i>Andromède</i> (pub. 1883)
	d'Indy, <i>Saugefleurie</i> , Op. 21, 1884 (1885)

Tableau 1 – Poème symphonique en France (source : François de Médicis, *La maturation artistique de Debussy dans son contexte historique*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 174)

108. Dans Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, Marie-Gabrielle Soret (éd.), Paris, Vrin, 2012, on peut retracer les articles qui sont repris dans *Harmonie et mélodie*: par exemple, l'article "Liszt" p. 213-217, publié d'abord dans *Le Voltaire*, II, n° 408, 17 août 1879, p. 3; republié par *La Revue du Monde musical et dramatique*, II, n° 34, 23 août 1879, p. 113-118; repris avec de légères modifications dans *Harmonie et mélodie* p. 155-172.

Un phénomène peu relevé par la littérature, et qui a pu participer à la pénétration de Franz Liszt en France est le cercle de compositeur réuni à la SNM. Pendant plusieurs années, Camille Saint-Saëns a pu partager son enthousiasme pour Liszt auprès de Franck et d'autres franckistes. En effet, Camille Saint-Saëns a assuré les responsabilités de président de la Société de 1870 à 1885. Durant la même période, Franck et ses élèves Castillon, Chausson, Chabrier, d'Indy, Duparc, Messager ou encore Benoit ont fait partie du comité de direction à différents moments¹⁰⁹. Les membres du comité se réunissaient chaque semaine. Et c'est sans compter les échanges sociaux qui avaient lieu dans le salon de Camille Saint-Saëns ou dans celui d'autres mélomanes où se retrouvaient l'auteur de *Samson et Dalila* et les membres de la bande à Franck.

Comme nous avons pu le voir, la réception de Franz Liszt en France se fait notamment par l'entremise de Saint-Saëns qui sera en contact avec le compositeur toute sa vie durant, et n'aura de cesse de faire jouer ses œuvres. Si César Franck n'a pas eu ce rôle (puisque'il n'appartient pas aux cercles officiels dont Liszt et Saint-Saëns font partie comme le note Fauquet¹¹⁰), il a été conscient de l'introduction du poème symphonique de Liszt en France, notamment par l'aide de Saint-Saëns comme le symbolise l'écriture de ses trois poèmes symphoniques entre 1875 et 1882. Saint-Saëns semble ainsi faire figure de proue en France dans l'appropriation du poème symphonique lisztien¹¹¹ (tableau 1).

1.2.3 La symphonie en ré et Franz Liszt

Comme nous l'avons vu, pour César Franck, la réception de Franz Liszt se fait à travers plusieurs prismes. Tout d'abord à travers les nombreux échanges qu'ont eu les deux compositeurs dans lesquels Franck ne cache pas son admiration pour le maître de Weimar. Ensuite, par l'incorporation de la transformation thématique, aussi bien dans son *Trio op. 2* que dans les *Six Pièces pour orgue*. Puis, grâce à la collection d'œuvres pour piano de Liszt que Franck possédait et annotait. Enfin, grâce à l'introduction du poème symphonique en France par l'entremise de Saint-Saëns, et la réception des œuvres de Liszt dans les cercles parisiens. La question que nous pouvons désormais nous poser est la suivante : quelle est la pertinence de la médiation lisztienne dans la *Symphonie* de

109. Michael Straser, *Ars Gallica : The Société Nationale de Musique and its Rôle in French Musical Life*, Thèse de PhD, Urbana Champaign, Université de l'Illinois, 1998, p. 595-596.

110. Fauquet, *César Franck*, p.308.

111. Les différences comme l'évoquent Ehrhardt entre la France et Weimar résident principalement dans le fait de considérer le programme comme un appui (idée musicale), ou comme une retranscription à suivre à la lettre. Ehrhardt, *Les relations franco-allemande et la musique à programme*, p. 35-38.

Franck ? Dans quelle mesure peut-on dire que cette œuvre comporte des corrélations avec l'œuvre lisztienne ?

Composée après la mort de Liszt (survenue à Weimar le 31 juillet 1886), la *Symphonie* est débutée à la fin de l'été 1887 (le 12 septembre comme l'indique une lettre adressée à Ropartz¹¹²). Initialement, Franck devait à ce moment-ci écrire en collaboration avec Louis de Fourcault une symphonie dramatique ou un opéra sur une légende française¹¹³. Toutefois, le poète faisant faux bond au compositeur, Franck décide de se rabattre sur une « symphonie classique ».

L'essor de la symphonie à la fin du siècle a d'abord été initié par la *Symphonie n°3* avec orgue de Camille Saint-Saëns (tout comme il avait fait pour le poème symphonique)¹¹⁴. Dédiée à la mémoire de Franz Liszt, elle est composée entre 1885 et 1886. D'abord créée à Londres sous la baguette de son compositeur, elle est par la suite créée à Paris, le 9 janvier 1887 au Conservatoire sous la baguette de Jules Garcin. Cette symphonie regroupait quelques spécificités lisztiennes. Elle se base sur le thème du *Dies Irae*, qui a la particularité d'irriguer toute la *Symphonie*, notamment par l'utilisation de la transformation thématique. L'instrumentation comprend un piano et d'un orgue et elle fit, selon de nombreuses sources, une forte impression sur César Franck, qui n'acceptait pas qu'on en dise du mal et dont il se procura la partition rapidement selon Pierre de Bréville¹¹⁵.

L'exécution parisienne de la *Symphonie* de Saint-Saëns fut rapidement suivie par la *Symphonie en sol mineur* de Lalo, créée le 7 et 13 février 1887 aux Concerts Lamoureux avec Lamoureux au pupitre, et *La symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy créée le 20 mars 1887. Cette dernière mêle piano et orchestre et se basant sur un chant ardéchois dont le motif initial répond à la technique cyclique présenté dans le *Cours de composition* (1.1).

Celle de Franck a, quant à elle, pour vocation d'être « classique » selon le compositeur et n'a dans aucun cas pour but d'être à programme comme de Serres le précise dans son article dédié à la mémoire de son professeur :

112. Fauquet, *César Franck*, p. 717.

113. *Ibid*, p. 717.

114. A ce propos, voir Deruchie, *The French Symphony at the fin de siècle*.

115. Pierre de Bréville, « Les fioretti du père Franck », *Mercure de France*, 1 janvier 1938, p. 304.

Maître, en composant cette œuvre si colorée, et si émouvante, n’avez vous pas été guidé par quelques considérations d’ordre poétique et littéraire ?

Non !... C’est de la musique, simplement de la musique... Pourtant en composant l’Allegretto (la première phrase surtout) j’ai pensé, oh ! très vaguement, à une sorte de cortège antique¹¹⁶

Cette affirmation semble également liée au fait que Franck ne s’inscrivait pas dans la discussion sur la musique à programme qui avait alors lieu en France comme le prouve cette réponse donnée au jeune Lekeu :

Que la musique soit descriptive c’est-à-dire s’attache à éveiller l’idée d’une donnée matérielle, ou qu’elle se borne simplement à traduire un état purement interne et exclusivement psychologique, peu importe. Il faut seulement que l’œuvre soit musicale et, en outre émotionnelle.¹¹⁷

Par « symphonie classique » qu’est-ce que Franck entendait-il d’ailleurs ? Le terme « classique » peut symboliser de nombreuses choses comme l’explique Tatarikiewicz dans ses quatre définitions du terme depuis 1814¹¹⁸. Le terme « classique » peut ainsi dénoter une valeur, une détermination chronologique, un style historique, ou encore une catégorie esthétique. Si elle se réfère à un quelque chose d’antique, s’agirait-il de Beethoven comme le suggère Serge Gut¹¹⁹ ? S’agit-il simplement du fait que la *Symphonie* de Franck n’est pas accompagnée d’un instrument soliste comme ses contemporaines ? Ou encore d’un respect assez important des formes habituelles (forme sonate, forme lied, scherzo, etc) sans inclure de programme ?



Exemple 1 – Liszt, *Fantaisie et fugue sur le thème de Ad Nos ad Salutarem undam*, mes. 1-6.

116. Louis de Serres, “Quelques souvenirs sur le père Franck, mon maître”, *L’Art Musical*, 29 novembre 1935, p. 95

117. Franck, *Correspondance*. p. 215.

118. Wladyslaw Tatarikiewicz, « Les quatre significations du mot « classique » », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 12, n° 43 (1), 1958, p. 5-22.

119. Gut, « Y a-t-il un modèle beethovenien pour la Symphonie de Franck ».

Autant de questions qui resteront en suspens. Cependant, on peut se poser des questions à propos de son thème initial, qui tout comme celui de Saint-Saëns semble définir l'ossature de l'œuvre, et dont le motif initial n'est pas sans rappeler plusieurs œuvres de Franz Liszt. La première, *la fantaisie et fugue pour orgue Ad Nos ad Salutarem Undam* (exemple 1) est une œuvre que Franck possédait au sein de sa bibliothèque depuis 1852 et qui fut créé lors de l'inauguration de l'orgue du Trocadéro par Saint-Saëns.



Exemple 2 – César Franck – Grande pièce symphonique, mes. 1-6.

D'ailleurs, Mark DeVoto fait valoir que les œuvres de la maturité de Franck auraient été influencées par la *Fantaisie et fugue sur "Ad nos ad salutarem undam"* pour orgue ou la *Sonate en si mineur* de Franz Liszt¹²⁰. La seconde est le poème symphonique *Les Préludes* (exemple 2), œuvre régulièrement jouée à Paris, aussi bien à quatre mains qu'avec l'orchestre. Mais le motif



Exemple 3 - Liszt, poème symphonique Les Préludes, mes. 1-9.

instigateur n'est pas nouveau pour Franck qui l'avait déjà utilisé en 1860 pour sa « grande pièce symphonique » issue des *Six Pièces pour orgue* (exemple 3). Franck se serait une nouvelle fois approprié ce motif au sein de sa *Symphonie* (exemple 4). On remarque ainsi les similarités de rythme, d'intervalle (sauf pour la grande pièce symphonique). Toutefois la *Symphonie* de Franck se distingue de la « Grande pièce symphonique » dans son rapport au poème symphonique de Liszt

120. Voir DeVoto, *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2004, p. 3-4.

en ce que dans la première comme dans *Les Préludes*, le motif initial sert de matériau générateur, source de transformations thématiques produisant des passages aux caractères contrastants. Au chapitre suivant, l'analyse de la Symphonie va d'ailleurs aborder en détail ces dimensions génératrices et transformatrices chez Franck. Le parallèle avec Liszt sera abordé en dernière section du second chapitre, avec une brève comparaison en conclusion



Exemple 4 - César Franck, *Symphonie en ré mineur*, mes. 1-6.

1.3 Transformations thématiques et motiviques

Dans la première section de ce chapitre (1.1), nous avons fait valoir que la théorie cyclique proposée par Vincent d'Indy s'insère dans le cadre d'une argumentation à visée patriotique. D'abord, son discours s'appuie sur des valeurs nationalistes qui permettent d'affirmer la présence de l'école musicale française sur la musique germanique à l'échelle européenne. De plus, en décrivant César Franck comme le successeur de Beethoven qui a su reprendre et faire fructifier le legs de son prédécesseur, et en le plaçant à la tête d'un mouvement musical en France, d'Indy semble tracer implicitement une généalogie qui le désigne lui-même, comme l'aboutissement de cette évolution. Une des conséquences de cette lecture est de minimiser et d'occulter un riche réseau d'échanges culturels.

Mais au-delà des visées idéologiques de d'Indy, et de l'impact qu'elles ont sur une connaissance éclairée du développement du style de Franck, on peut se demander si la définition que le compositeur propose de la forme cyclique est la plus utile et la plus fructueuse pour rendre compte de la spécificité de l'écriture de Franck. Comme nous l'avons vu plus haut, l'usage de la forme cyclique de d'Indy n'étant pas la plus précise ni la plus impartiale, quel angle d'analyse serait le plus approprié ?

La notion de forme cyclique, malgré la charge idéologique que d'Indy lui a insufflée, a apporté une importante contribution à la musicologie. Jusqu'à maintenant, le grand mérite des travaux sur la forme cyclique a été d'identifier les éléments motiviques et thématiques qui unifiaient les différents mouvements d'une œuvre.

Toutefois, depuis les années 1970 déjà, des voix se sont élevées pour soumettre la forme cyclique à un examen critique. Dans son article “The Classical Romantics: Schumann and Mendelssohn”, Hans Keller la décrit comme « One of the most senseless technical terms in the rich history of musicological nonsense »¹²¹. Des musicologues aussi respectés que Charles Rosen ou James Webster ont également exprimé de sérieuses réserves sur cette forme¹²². À notre avis, une importante carence dans la théorie de la forme cyclique réside dans l’indifférence qu’elle témoigne à l’égard du caractère expressif des motifs et thèmes récurrents.

Notre analyse s’attache donc à revaloriser cette dernière dimension. C’est une des raisons importantes qui nous a amenée à prôner l’abandon du terme de « forme cyclique » et de lui substituer le terme de « transformation thématique ». Cette notion attire justement l’attention sur les contrastes de caractère que revêtent les différentes variantes d’un même thème. Notre but est de nous distancer des fortes connotations idéologiques que d’Indy a attaché au terme « cyclique » (implications nationalistes, chrétiennes, historiographiques) dans sa croisade pour ériger Franck comme meneur de l’école française de composition musicale moderne. Finalement, notre mémoire tente de mettre en lumière l’importance du phénomène des transferts culturels dans le développement du style de Franck.

De ce point de vue, le choix du terme “transformation thématique” est particulièrement bien indiqué car à l’origine, il a été fortement associé aux travaux touchant la musique de Liszt. Nous prenons le parti de ne pas utiliser cette terminologie cyclique au sein de notre analyse pour trois raisons. La première se rapporte au fait que cette recherche a déjà été effectuée par Strucken-Paland. La seconde raison est que, si la forme cyclique s’applique à montrer l’unité d’une œuvre, elle ne s’attache pas à démontrer les moyens mis en place par le compositeur pour transformer l’aspect et le caractère d’un motif ou d’un thème. La troisième raison est le manque de prise en considération des transferts culturels entre la France et l’Allemagne à travers cette appellation.

Une alternative à la forme cyclique est la transformation thématique. Celle-ci nous intéresse particulièrement car elle permet de se focaliser sur les moyens et techniques mis en œuvre par le

121. Hans Keller, « The Classical Romantics: Schumann and Mendelssohn », dans Hans-Hubert Schönzeler (dir.), *Of German Music : A Symposium*, Londres, Oswald Wolff, 1976, p. 185.

122. Voir Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Londres, Harper Collins, 1996, p. 88; James Webster, *Haydn’s ‘Farewell’ Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 7-8

compositeur pour transformer le caractère et l'éthos d'un thème. Dans le cas des transformations thématiques, il s'agit du caractère expressif associé *par convention* à des configurations musicales (traits d'orchestration, figures mélodiques caractéristiques, patrons rythmiques, influence des nuances). En termes modernes, ces figures fonctionnent un peu à la manière d'émojis: l'auditeur.trice reconnaît l'émotion à laquelle elles renvoient, qu'il.elle les éprouve ou non.

Ces associations ont une longue histoire: qu'on pense à la figure de la lamentation (ligne chromatique descendante parcourant un tétracorde), ou le "stile concitato" de Monteverdi. Sur le plan musicologique, notre travail s'inscrit dans la mouvance de la théorie des topiques ("topics") développée par Leonard Ratner dans *Classic Music*¹²³ et dans la riche postérité qu'elle a générée. Hugh MacDonald, quant à lui définit la transformation thématique comme suit :

A term used to define the process of modifying a theme so that in a new context it is different but yet manifestly made of the same éléments (...). Great ingenuity was devoted to changing the rhythm, melodic detail, orchestration or dynamic character of a theme to adapt it to a different purpose, often for programmatic reasons. Thematic transformation is no more than a special application of the principle of variation; yet although the technique is similar the effect is usually different, since the transformed theme has a life and independence of its own and is no longer a sibling of the original theme. (...) Such processes became a regular part of later 19th-century music, especially in the hands of Liszt's followers¹²⁴.

Si, comme le précise MacDonald, la transformation est souvent effectuée pour des raisons programmatiques, comme dans les poèmes symphoniques de Liszt, ce n'est pas toujours le cas (comme dans les Symphonies de Liszt ou celle de Franck). L'auteur fournit également un exemple tiré de la *Sonate en si mineur* de Liszt (exemple 1.5). La ligne de basse en a), de caractère « diabolique », génère en b) une ligne mélodique « suave et nostalgique »

123. Leonard Ratner, *Classic Music Expression, Form, and Style*, New York, Londres, Schirmer Books, 1980.

124. Hugh MacDonald, « Transformation, thematic », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

(a)

(b)

Exemple 5 – “Diabolic bass figure transformed into sweetness and longing, Liszt: Piano Sonata in B minor” (source : Hugh MacDonald, “Thematic transformation” dans Grove Music Online, Oxford University Press, 2001.

On peut distinguer entre un « thème », qui correspond à une phrase mélodique caractéristique décrivant une trajectoire complète (depuis un effet de début, d’élan, jusqu’à une forme de cadence), et un « motif », qui constitue une subdivision à l’intérieur d’un thème et possède une identité propre¹²⁵. Cela nous conduit à différencier ici la transformation motivique de la transformation thématique, pour désigner dans le premier cas les manifestations de transformation s’exerçant à une échelle plus petite que dans le second.

La transformation motivique nous intéresse particulièrement puisque Liszt l’aborde dans ses entretiens avec Lina Ramann. En effet, il évoquait alors les changements que ces segments musicaux pouvaient subir ainsi que l’impact qu’ils pouvaient entraîner sur le déroulement musical et dramatique :

125. William Drabkin, “Motif”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.

C'est justement grâce aux transformations illimitées que peut subir un motif, par le rythme, la modulation, la mesure, l'accompagnement, l'instrumentation, la permutation, etc., que consiste le langage au moyen duquel nous pouvons faire exprimer par ce motif des pensées ainsi que l'action dramatique¹²⁶

Afin de restreindre notre corpus, nous allons nous consacrer plus particulièrement à l'étude des transformations motiviques dans le corps thématique de la *Symphonie* (celui-ci est défini dès l'introduction du chapitre 2 de ce présent ouvrage). Toutefois, nous sommes conscients que cette analyse est limitée, puisqu'elle pourrait s'étendre au reste de la *Symphonie* (à la transition, au développement ou à la coda). De même, on pourrait pousser l'analyse de la transformation thématique au-delà du premier mouvement pour englober tous les éléments thématiques et non-thématiques de la *Symphonie* au complet. À défaut de réaliser cet ambitieux programme ici, il pourrait faire l'objet d'une recherche complémentaire.

Ce chapitre nous a permis d'éclairer plusieurs phénomènes. Tout d'abord, nous avons pu remarquer que la théorie de Vincent d'Indy était associée à une riche conception idéologique et nationaliste. Celle-ci se déploie à travers l'argumentation d'une construction musicale assimilée à la perfection chrétienne, à une filiation directe à Beethoven et à une supériorité des musiciens français sur les allemands. Franck est ainsi érigé comme une figure de héros musical français pouvant tenir tête à l'ennemi d'outre-Rhin et notamment Richard Wagner. Cette vision nationaliste propre à l'entre-deux-guerres a notamment pour conséquence de gommer de nombreux échanges entre les deux pays. Ainsi, Vincent d'Indy minimise l'importance musicale de Franz Liszt dans le *Cours de composition* et son rôle potentiel dans l'élaboration de la forme cyclique, alors qu'il a promu des procédés similaires dans le poème symphonique et plus généralement dans la musique instrumentale avec orchestre.

Dans un second temps, nous avons remis César Franck et sa *Symphonie* dans un contexte de transferts culturels au sein de l'espace franco-allemand. Si le *Cours de composition* se fait très discret sur Liszt, Franck et le compositeur hongrois ont pourtant entretenu des contacts prolongés. Le premier vouait une fervente admiration envers le second et le traitait en conseiller et mentor. Nous avons également vu que la réception de Liszt connaît un véritable essor en France, particulièrement après la guerre de 1870, grâce aux soins de Saint-Saëns. Le compositeur du *Carnaval des Animaux* a ainsi introduit le poème symphonique lisztien dans la capitale avant de

126. Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880-1883.

s'approprier lui-même le genre. A travers les réunions hebdomadaires du comité de la SNM , il a pu partager son enthousiasme pour les œuvres de Liszt avec Franck et les franckistes.

Enfin, dans un troisième temps, nous avons proposé l'étude d'une nouvelle notion associée à Franz Liszt : la transformation thématique. Celle-ci, en plus de s'intéresser à l'unité que propose la forme cyclique, s'applique également à montrer comment un thème change d'expression et quels moyens le compositeur met-il en œuvre pour arriver à ces changements. Nous avons aussi étendu l'application de ce procédé au niveau du motif car Franz Liszt lui-même y attribuait une importance particulière.

Armés des faits et interprétations présentés dans ce chapitre, nous pouvons désormais nous intéresser aux transformations motiviques dans le corps thématique de la *Symphonie*.

Chapitre 2 – Quelles transformations motiviques pour les corps thématiques de la *Symphonie* de Franck et *Les Préludes* de Liszt ?

Le chapitre 1 a mis en lumière quelques problèmes touchant la conception cyclique développée par d'Indy appliquée à la musique de Franck, à la fois sur le plan idéologique et musical. Cela nous conduit à remplacer cette notion par celle de transformation thématique, une approche théorique qui, comme nous nous proposons de le montrer ci-dessous, est plus apte à cerner la nature spécifique de la musique de Franck.

Comment César Franck transforme-t-il ses motifs au sein des sections thématiques et de quelles façons ? Nous allons également revenir ici sur les rapports entre l'écriture de Liszt et celle de Franck. Dans le chapitre 1, nous avons émis l'hypothèse d'une influence de la musique du premier sur celle du second, non seulement sur le plan de la similarité des idées musicales (introduction de la *Symphonie* de César Franck), mais également sur celui de la technique de transformation thématique. Cette notion, fortement associée au compositeur hongrois a pour but d'analyser tant la notion d'unité d'une œuvre que les dynamiques expressives de thèmes et motifs. Quels parallèles peut-on trouver entre les transformations motiviques de César Franck, et celles que Liszt effectue dans son poème symphonique *Les Préludes* ?

Ce chapitre va proposer successivement des analyses de la *Symphonie* de Franck et de *Les Préludes* de Liszt. Dans chaque cas, nous allons d'abord exposer le découpage formel de chaque œuvre avant d'aborder l'étude des transformations thématiques. Dans la *Symphonie* de Franck, nous identifierons d'abord les idées génératrices de l'introduction du premier mouvement avant d'observer leurs transformations thématiques dans le reste de l'œuvre. Afin de répondre à ces deux questions, nous analyserons dans un premier temps l'introduction de la *Symphonie* de Franck. Dans un second temps, nous analyserons les transformations des motifs issus de l'introduction dans la *Symphonie*. Enfin, nous montrerons dans une troisième partie comment Liszt effectue les transformations motiviques dans son poème symphonique *Les Préludes*. Une synthèse en fin de chapitre nous permettra de mettre en relation les deux œuvres afin d'en montrer les similarités et

les singularités. Avant de commencer la présentation des deux analyses, nous devons d'abord effectuer un découpage formel de la *Symphonie* et du poème symphonique *Les Préludes*

Découpage formel de la *Symphonie*

Premier mouvement			
Introduction 1	3 phrases	Mes. 1-28	<i>Ré</i> mineur
Exposition	1 ^{er} thème	Mes. 29-48	<i>Ré</i> mineur
Introduction 2	3 phrases	Mes. 49-76	<i>Fa</i> mineur
Exposition	1 ^{er} thème	Mes. 77-98	<i>Fa</i> mineur
	Thème Transition ou premier thème en <i>fa</i>	Mes. 99-110 Mes. 111-128	<i>Fa</i> majeur → <i>ré</i> bémol majeur
	2 nd thème ou second thème en <i>fa</i>	Mes. 129-174	<i>Fa</i> majeur
Développement	Sur intro	Mes. 199-330	Multiple
Réexposition	Intro	Mes. 331-348	<i>Ré</i> mineur
	1 ^{er} thème	Mes. 349-389	<i>Mi</i> bémol mineur
	Thème transition	Mes. 390-418	<i>Ré</i> majeur
	2 nd thème	Mes. 419-472	<i>Ré</i> majeur
Coda	Sur intro	Mes. 473-521	<i>Si</i> bémol → <i>Ré</i> mineur

Tableau 2. – Découpage formel du premier mouvement de la *Symphonie*

L'*Allegro* de cette *Symphonie* se construit sur un schéma rigoureux de forme sonate (tableau 2). Toutefois, ce premier mouvement débute par une introduction – *Lento* – d'une trentaine de mesures (mes. 1-28). Celle-ci, sombre et lente, est suivie du premier thème de l'*Allegro*, le thème en *ré* mineur (mes. 29-48). Après l'exposition de l'introduction et du premier thème de l'*Allegro* en *ré* mineur, César Franck brise les conventions : il reprend l'introduction (mes. 49-76) et ce premier thème (mes. 77-98) dans le ton de *fa* mineur. Le premier thème étant exposé, une idée transitant vers le second thème, en *fa* majeur, puis *ré* bémol majeur, se fait entendre (99-110 et 111-128) : nous l'appellerons thème de transition de l'*Allegro*. Celui-ci mène au thème contrastant du premier mouvement, le thème en *fa* majeur (mes. 129-174). S'ensuit un développement se basant sur un motif précis de l'introduction (mes. 199-330) avant de réexposer dans le ton de *ré* mineur: intro, mes. 331-348; thème 1 débutant en *mi* bémol mineur, mes. 349-389; thème de transition débutant

en *ré* majeur, mes. 390-418; le second thème, mes. 419-472 et enfin la coda, commençant en *si* bémol majeur avant de se terminer en *ré* majeur mes. 473-521.

Le second mouvement présente lui aussi une singularité : les traditionnels mouvements centraux (mouvement lent et *Scherzo*) semblent être condensés en un seul mouvement. Ainsi, de nombreux thèmes y sont montrés. Le premier est le thème principal du mouvement lent exposé en *si* bémol mineur au cor anglais, mes. 18-33. Le second est le thème contrastant du mouvement lent, en *si* bémol majeur, mes. 50-65. Suit alors le thème du *scherzo* mes. 110-135, en *sol* mineur, suivi du thème du *trio* mes. 136-151, en *mi* bémol majeur. Pour la traditionnelle réexposition du *scherzo*, Franck effectue un tour de passe-passe montrant son habileté d'écriture. Il décida en effet de superposer ce thème du *scherzo* avec celui du mouvement lent, tenu par le cor anglais. La coda se termine en *si* bémol majeur.

Second Mouvement			
Mouvement lent	Thème principal	Mes. 18-33	<i>Si</i> bémol mineur
	Thème contrastant	Mes. 50-65	<i>Si</i> bémol majeur → <i>ré</i> majeur
Scherzo	Thème scherzo	Mes. 110-135	<i>Sol</i> mineur
	Thème trio	Mes. 136-151	<i>Mi</i> bémol majeur
	Thème scherzo + thème principal du mvt lent	Mes. 177-220	<i>Sol</i> mineur → <i>si</i> bémol mineur
Coda	Réminiscence thème contrastant et trio	Mes. 221-262	<i>Si</i> majeur → <i>Si</i> bémol majeur

Tableau 3. – Découpage formel du second mouvement de la *Symphonie*

La coupe formelle du troisième mouvement de la *Symphonie* ne fait pas l'unanimité. On peut l'analyser comme celle d'un rondo ou bien d'une forme sonate élargie¹²⁷ (tableau 4). En effet, ce mouvement mêle trois nouveaux thèmes ainsi que le retour de certains thèmes entendus dans les

127. Voir les articles de Gut, "Y a-t-il un modèle beethovenien pour la Symphonie de Franck" p. 70-71 ; d'Indy, *Cours de composition musicale II/2*, p. 165, Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken Cesar Francks*, p. 337-354.

autres mouvements (premier et second mouvement). A travers ces différents retours de thèmes, il nous est compliqué d’apposer une grande forme classique à ce mouvement.

Troisième mouvement			
Introduction	Introduction	Mes. 1-6	<i>Ré</i> majeur/ <i>si</i> bémol majeur
Exposition	Thème rondo 1	Mes. 7-71	<i>Ré</i> majeur
	Thème rondo 2	Mes. 72-97	<i>Si</i> majeur, <i>Mi</i> majeur, <i>Sol</i> majeur, <i>Si</i> majeur
	Thème transition	Mes. 98-124	<i>Si</i> mineur
	Thème cor anglais mouvement lent (2 nd mvt)	Mes. 125-140	<i>Si</i> mineur
Développement	Thème rondo 1	Mes. 141-186	<i>Si</i> majeur, <i>Sol</i> majeur, <i>Mi</i> bémol majeur, <i>La</i> bémol majeur
	Thème rondo 2	Mes. 127-182	<i>La</i> bémol majeur, <i>do</i> majeur, <i>mi</i> majeur, <i>si</i> mineur, <i>ré</i> majeur (dom.)
	Thème transition + réminiscences thème cor anglais mvt 2	Mes. 212-267	<i>Sol</i> mineur <i>Ré</i> mineur <i>Mi</i> bémol majeur, <i>La</i> majeur (dom.)
Réexposition	Thème rondo 1	Mes. 268-299	<i>Ré</i> majeur
	Thème principal mouvement lent (2 nd mvt)	Mes. 300-317	<i>Ré</i> mineur
Coda	Transition et Réminiscences mvt 1	Mes. 318-385	<i>Ré</i> majeur, <i>Mi</i> bémol majeur, <i>Mi</i> majeur, <i>la</i> bémol majeur, <i>do</i> majeur
	Rondo 1 - apothéose	Mes. 386-440	<i>Ré</i> majeur

Tableau 4. – Découpage formel du troisième mouvement de la Symphonie

Le premier thème, en *ré* majeur, est le thème fédérateur du mouvement et il fait office de refrain. Il est entendu aux mes. 7-71, après une courte introduction aux mes. 1-6. Nous pouvons par la suite l’entendre aux mes. 141-186 (*si* majeur, *sol* majeur, *mi* bémol majeur, et *la* bémol majeur), puis

aux mes. 268-299 et 386-340 dans le ton principal, en *ré* majeur. Le second thème est un thème transitoire, qui commence en *si* majeur et module dans plusieurs tonalités dès sa première apparitions aux mes. 72-97 (*si* majeur, *mi* majeur, *sol* majeur, et de nouveau *si* majeur). On le retrouve par la suite aux mes. 127-182 empruntant de nouveaux dans différentes tonalités (*la* bémol majeur, *do* majeur, *mi* majeur, *si* mineur, *ré* majeur).

Ce dernier mouvement fait également réapparaître, à travers réminiscences ou idée fixe, deux thèmes précédemment entendu (second thème en *fa* majeur du premier mouvement et thème en *si* bémol mineur du second mouvement) et un motif (motif de la mes. 1 de l'introduction). Étant donné que nous nous limitons à l'analyse de la transformation motivique au sein du corps thématique de la *Symphonie*, nous ne nous intéresserons pas à ces retours de thèmes. De même, nous ne développerons pas dans ce mémoire les transformations motiviques au sein des développements et transitions.

2.1 Analyse de l'introduction de la *Symphonie*

Le motif initial de la *Symphonie* a longtemps été considéré comme le motif générateur de nombreux thèmes. En plus de considérer cette première figure musicale, nous proposons également d'analyser les trois premières phrases de l'introduction. Pour des raisons de clarté, nous proposons de nommer la première phrase *x* (mes. 1-6), la seconde phrase *y* (mes. 6-13), et la dernière phrase *z* (mes. 13-16).

2.1.1 La première phrase de l'introduction

Exposée à l'unisson aux contrebasses, violoncelles et altos, la première phrase *x* se veut « lente et sombre » (exemple 6) telle que la décrit la Notice analytique de la *Symphonie*¹²⁸ distribuée lors de la création de l'œuvre le 17 et 24 février 1889. La première mesure présente une première cellule de trois notes, que nous dénommerons *x1*. Elle est composée d'intervalles de seconde mineure (*ré* et *do* dièse), quarte diminuée (*do* dièse et *fa*) et tierce mineure (*ré* et *fa*). Nous précisons ici le contenu intervallique puisque celui-ci sera repris par la suite avec diverses transformations: inversion intervallique, rétrograde, rétrograde de l'inversion et permutation.

128. César Franck, *Notice analytique et thématique de la Symphonie en ré mineur*, Société des Concerts du Conservatoire, 17 et 24 février 1889, Fauquet, *César Franck*, p.750-753

La deuxième mesure est identique à la première. Toutefois, elle se situe une tierce au-dessus avec altération d'intervalle afin de se conformer à l'échelle diatonique. La quarte diminuée est ainsi remplacée par une quarte juste entre *mi* et *la*. Ces deux mesures sont notamment caractérisées par une écriture monodique, un rythme pointé et un caractère hésitant produit par des silences. Cette incertitude se dénoue sur une grande ligne mélodique (mes. 3-6) qui atteint un climax, *do*, avant de revenir sur le *ré* initial. Tout comme les deux premières mesures, cette ligne est constituée à deux reprises de notre cellule *x1* précédemment entendue.

Les principales modifications de notre cellule *x1* dans les mesures 3 et 5 résultent de cinq facteurs. Le premier est la césure nette entre monodie (mes. 1-2) et harmonisation (mes. 3-6). Le deuxième dans l'apparition d'une continuité et régularité des figures de noires dans cette ligne

Exemple 6 – Introduction – première phrase mes. 1-6 avec *x1* et *x2* et chiffrage

mélodique (en opposition aux silences et rythmes pointés du début). Le troisième est l'émergence de courbes autour de notes axiales, avec des mouvements d'éloignement puis de retour à un point de référence (les *sol* et les *ré*). Le quatrième est le court emprunt en *sol* mineur de la mesure 3, dû notamment au *do* bécarré et à l'harmonie diminuée effectuée par les vents. Enfin, les mesures 3-4 et 5-6 sont traitées en marche : une fois transposés, les accords qui tonicisaient IV définissent maintenant I (*ré* mineur). On retrouve ainsi un segment mélodique descendant de *ré* mineur (mesure 3 et 4) caractérisable par son *fa* bécarré. Nous faisons le choix de nommer cette seconde configuration *x2*, car nous la retrouverons à plusieurs reprises au sein du corps thématique de la *Symphonie*.

Après cette première analyse, on comprend que l'intérêt musical de la phrase réside en partie dans la croissance de la tension menée par les cordes. La première cellule *x1* (mesure 1 et 2) qui fait preuve d'hésitation de par son rythme, les silences et le format monodique est désormais dénouée

par la ligne mélodique continue et harmonisée, représentée par *x2* (mesure 3 et 5). Ce motif *x2* est notamment caractérisé par sa stabilité harmonique dû à la note pivot sur laquelle la ligne mélodique peut rebondir. Nous retrouverons au sein du corps thématique de la *Symphonie* aussi bien *x1* que *x2*.

Comme mentionné un peu plus haut dans le découpage formel, l'introduction de la *Symphonie* et le premier thème de l'*Allegro* sont exposés à deux reprises à l'identique au début de la *Symphonie* : une fois en *ré* mineur, et une fois en *fa* mineur¹²⁹. Notons ainsi que les trois premières mesures de cette introduction seront répétées en tout six fois. On peut identifier deux apparitions en *ré* mineur et une en *fa* dièse mineur dans le premier *Lento* ainsi que deux en *fa* mineur et une en *la* mineur dans la seconde exposition de l'introduction. A cela s'ajoutent les deux premiers thèmes de l'*Allegro* qui ne présentent qu'à première vue, les deux premières mesures (voir section 2.2.1). L'oreille de l'auditeur a donc la possibilité de s'accoutumer à ces deux cellules qui semblent irriguer la plupart des thèmes de l'œuvre.

2.1.2 La seconde phrase de l'introduction

Alors que les cordes graves finissent la première phrase lente et dramatique, la seconde phrase de l'introduction y prend place, mes. 6-12 dans la version en *ré* mineur et les mes. 54-60 dans la version en *fa* mineur). Cette phrase, portée uniquement par les cordes, représente le début d'une incertitude harmonique et tonale. Ambroise Thomas, le directeur du Conservatoire, se serait vu prêter ce type de propos lors de la première audition de la *Symphonie* :

Qu'est-ce qu'une *Symphonie* en *ré* mineur dont le premier thème à la 9^e mesure s'en va en *ré* bémol, à la 10^e en *ut* bémol, à la 21^e en *fa* dièse mineur, à la 26^e en *ut* mineur, à la 39^e en *mi* bémol et à la 49^e en *fa* mineur ?¹³⁰

129. Selon d'Indy, cette originalité est dû au fait que Franck voulait construire son premier mouvement sur deux tonalités différentes, d'Indy, *Cours de composition II/2*, p. 161.

130. Kunel, *César Franck, l'homme et son oeuvre*, p. 189.

Ces propos, rapportés par les élèves de César Franck (s'ils ont été réellement émis par Ambroise Thomas¹³¹) démontrent toutefois une perception juste. Si la descente de la mesure 6 (exemple 7) reste globalement stable (I^{er} et VI^e degré), ce sont les appoggiatures (mes. 7-8) sur septième diminuée et basse chromatique descendante qui apportent un côté dramatique et glissant¹³² à la phrase. Notons qu'il s'agit de ces trois mesures (mes. 6-8), qui seront transformées à de nombreuses reprises au cours de la *Symphonie*. Pour cette raison nous nommons cette séquence *yl*.

Exemple 7 - Introduction – Seconde phrase mes. 6-12 avec *yl*

Ce glissement se poursuit aux mesures suivantes (mes. 9-10) sans appoggiatures grâce à une courte marche harmonique (*ré* bémol puis *ut* bémol), enrichie à chaque palier d'harmonies I6/4 et V7dim. Enfin, la chute harmonique s'interrompt pour laisser place à une préparation de la cadence parfaite en *ré* mineur (mes. 11-12) : un mouvement contraire entre la basse et l'aigu se fait entendre avec l'ajout de timbales et un crescendo. Cela a pour effet de renforcer l'effet dramatique avant de se résoudre sur la troisième phrase que nous analyserons ci-après. Notons que dans les mesures 11 et 12, ce mouvement contraire s'assimile avec quelques modifications à la descente *fa, ré, si* bémol, *la* de la mesure 6. La voix supérieure se situe en rétrograde avec une transformation rythmique (rythme pointé et augmentation des valeurs) et mélodique (le *sol* dièse au lieu d'un *la*). La voix inférieure propose quant à elle une légère transformation mélodique (le *fa* devient *mi* à la mes. 11) et rythmique (augmentation des valeurs, sauf pour l'appoggiature de la mes. 12).

Au niveau thématique, nous observons une première transformation de nos cellules *x1*. On retrouve en effet les intervalles de tierce, seconde, et quarte juste ou diminuée, cette fois inversées

131 Fauquet, *César Franck*, p. 722-728.

132. Ces glissements sont notamment retenus par Celestin Deliège comme une caractéristique du style de César Franck : Célestin Deliège, « César Franck et le jugement de goût », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 45, 1991, p. 24.

(exemple 8). On peut également remarquer que ce motif apparaît à la basse dans les mesures 11 et 12 pour accompagner la cadence parfaite. Pour la première fois, le motif *x1* est donc modifié afin d’entrer dans un contexte non plus d’hésitation, tel que proposé au sein de la première phrase, mais plutôt dans un contexte de « glissement » induit par l’harmonie¹³³.

Exemple 8– Introduction – Seconde phrase mes. 6-13 avec *x1*

Nous avons donc vu que la première phrase de l’introduction était diatonique (*ré* mineur avec léger emprunt en *sol* mineur). Toutefois, la seconde phrase (6-13) de l’introduction propose de nombreux mouvements chromatiques induisant une instabilité harmonique. Le motif *x1* est retrouvé à travers des figures de noires et dans un format inversé. Il présente un tout autre caractère, celui d’un glissement empreint de mélancolie (appoggiatures et septième diminuée). Dans cette forme inversée, le motif *x1* réapparaît de nouveau, plus reconnaissable à la toute fin de l’introduction (mes. 73-76) dans un crescendo important menant vers l’*Allegro*.

2.1.3 La troisième phrase de l’introduction

La troisième phrase de l’introduction que nous nommons *z* (mes. 13-16), commence en élision avec la précédente. Elle contraste de plusieurs manières avec les phrases *x* et *y* que nous venons d’analyser. Une première différence se situe au niveau harmonique. Pour la première fois depuis le début de l’œuvre, une grande pédale de tonique couplée à un arpège de *ré* mineur (mes. 13) permet d’ancrer l’introduction dans sa tonalité principale (ou celle de *fa* mineur aux mes. 60-63).

133. Cette configuration de *x1* qui semble difficilement reconnaissable à première audition (notamment à cause de l’utilisation des figures de noires) revient toutefois à la fin de l’introduction (mes. 25-28 en *ré* mineur et 73-76 en *fa* mineur). Le motif *x1* est identifiable à l’oreille de par sa présence à la basse (violoncelle, contrebasse, tuba, basson et clarinette basse) et son rythme pointé (exemple 2.4). C’est en effet cette dernière transformation qui nous a mis sur la piste de l’inversion présente dans la seconde phrase *y* de l’introduction. Cette fin d’introduction accompagnée de chromatismes et d’harmonies diminuées permet de transiter dans un crescendo général vers le premier thème de l’*Allegro*.

Les altos et les violoncelles produisent dans un second temps des mouvements chromatiques et des harmonies diminuées en tierce et sixte parallèles (exemple 9).

Cette phrase se distingue également au niveau mélodique. Afin de renforcer l'action dramatique des harmonies tendues, Franck insère une mélodie grimpant dans les aigus. Jouée en tierces et sixtes parallèles par les altos et les violoncelles, elle est composée de balancement autour de tierce (*fa, la, do, la* mes. 13 ; *sol, si bémol, do dièse, si bémol* mes. 14 ; *la, do, la* et *ré, fa, ré* mes. 15) et de chromatismes descendants. Ce motif, lent au début (mes. 13-14) est repris par la suite en diminution rythmique à la mesure 14 provoquant une intensification de l'action dramatique.

13

The image displays a musical score for measures 13-16, divided into two systems. The first system covers measures 13 and 14, while the second system covers measures 15 and 16. The score is written for Winds (Vents) and Strings (Cordes). In measure 13, the Winds part is marked *pp* and contains a whole note chord. The Strings part features a complex texture of parallel thirds and sixths, with a red annotation *z1* below it. In measure 14, the Winds part has a whole note chord, and the Strings part continues with a similar texture, marked with a red *z2*. In measure 15, the Winds part has a half note chord, and the Strings part continues with a similar texture, marked with a red *z3*. In measure 16, the Winds part has a half note chord, and the Strings part continues with a similar texture, marked with a red *z3*. The score also includes dynamic markings such as *pp* and *cresc.*.

Exemple 9– Introduction – troisième phrase, mes. 13-16 avec z1

Notons également la présence du début de la séquence $y1$ (première transformation de $x1$) dans la mesure 13 (voir les notes *do, la, la* bémol, *sol, sol* bémol jouées par les altos). Cette mesure 13, bien qu'une transformation de $y1$, sera nommée $z1$ puisque celle-ci sera transformée dans le corps thématique de la *Symphonie* sous cette forme. Pour ces mêmes raisons, nous nommons la mesure 14, $z2$, et la mesure 14, $z3$.

Le troisième élément de contraste se situe au niveau de l'instrumentation. Les contrebasses et la clarinette basse effectuent une grande pédale de tonique tandis que les violoncelles et altos réalisent des trémolos de triples croches. Les trémolos ont notamment pour but de renforcer l'aspect inquiétant et sombre de la mélodie. Ces derniers sont également accompagnés par les bassons et cors qui ponctuent la mélodie chromatique portée par les cordes. Cette configuration instrumentale, plutôt étonnante, n'est pas sans rappeler la configuration sonore de l'orgue¹³⁴.

Pour conclure, cette troisième phrase provoque un tout autre effet que celles précédemment entendues. Si la première phrase x possédait un caractère hésitant et sombre et la deuxième phrase une sensation de « glissement », l'intensité de la troisième phrase s'accroît notamment à travers l'instrumentation, les accords diminués sur pédale de tonique et l'escalade de la mélodie sur balancement de tierces. Des réminiscences de la phrase précédente (mes. 6-7) se notent dans ce contexte de tension aboutissant sur la récurrence des trois premières mesures de la *Symphonie* à deux reprises (mes. 17-19 et 21-23).

A travers cette analyse des trois premières phrases de l'introduction, nous pouvons émettre quelques observations générales nous permettant d'interpréter plusieurs éléments. La première est que le motif $x1$ des mesures 1 et 2 se retrouve transformée dans les deux phrases suivantes y et z grâce à plusieurs outils d'écriture (harmonie, mélodie, rythme, instrumentation). Le résultat est saisissant sur l'action dramatique : si la première phrase avec ses deux premières mesures, évoque un « point d'interrogation¹³⁵ » (mes. 1-6), la phrase suivante évoque un « glissement » (mes. 6-13). Enfin, la troisième phrase figure un ton inquiétant sur le balancement de tierce, l'introduction des

134. Les fonds de la pédale étant couplé avec des anches, le grand orgue (main gauche) tenant la partie des trémolos tandis que la main droite ponctue au récit (fonds de 8 pieds et anches). A ce propos, voir le très intéressant article de Peter Jost, « Zur Charakteristik von Cesar Franck Instrumentation », dans Christianne Strucken-Paland et Ralph Paland (éd.), *Cesar Franck im Kontext: und Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium Cesar Franck*, Actes du colloque Das Orgelwerk im Schaffenskontext vom 10. bis 13. Februar 2008 bei den César Franck Tagen der philharmonie Essen, Cologne, Verlag Dohr, 2009.

135. Appellation proposée par Camille Bellaigue dans sa critique de la *Symphonie* : Camille Bellaigue, "Revue Musicale", *La revue des deux mondes*, 03/1889, p. 460.

trémolos des violoncelles et altos sur fond de pédale de tonique (mes. 13-16). Ainsi, évoquant une atmosphère sombre, presque menaçante, l'introduction prend du corps, répète ses motifs et prend de l'ampleur dans un *crescendo* afin de parvenir au premier thème de l'*Allegro* que nous analyserons ci-après. Le second élément à noter est que les différents motifs que nous avons analysés (à savoir x_2 , y_1 et z_1 , z_2 et z_3) deviennent à la fin de l'introduction des entités à part entière. Ils seront transformés au fur et à mesure du corps thématique de la *Symphonie*.

2.2 Transformation des motifs de l'introduction dans le corps thématique de la *Symphonie* de César Franck

L'introduction décortiquée, nous pouvons désormais porter notre attention sur les différentes transformations qui s'effectuent au sein du corps thématique de la *Symphonie*. De quelles façons ces motifs issus de l'introduction sont-ils transformés ? Quelle dimension expressive portent-ils en eux ? Dans les pages suivantes, nous analyserons successivement les transformations des trois phrases, x , y et z .

2.2.1 Transformations de x

Les transformations des deux motifs issus de la phrase x de l'introduction (soit x_1 et x_2) sont très nombreuses au sein de la *Symphonie*, aussi bien dans le corps thématique que dans les développements. Quels différents aspects prennent ces motifs au sein du corps thématiques ? Comment César Franck leur insuffle-t-il des caractères expressifs différents ? Comme nous le verrons, x alimente en tout six thèmes du corps thématique : deux thèmes dans l'*Allegro* (premier thème mes. 29-46 et thème de transition mes. 99-110), également deux thèmes au sein de l'*Allegretto* (thème principal du mouvement lent en *si* bémol mineur mes. 18-33), et le thème du *scherzo* en *sol* mineur mes. 110-117), enfin les deux thèmes principaux issus du *Final* (*ré* majeur mes. 7-22 et *si* majeur mes. 72-79).

L'introduction – *Lento* – se terminant, l'*Allegro* débute avec le thème en *ré* mineur. Cinq transformations de x sont identifiables au sein de ce thème (exemple 10) : deux métamorphoses de x_1 (mes. 29-30 et mes. 47-48) et trois métamorphoses de x_2 (mes. 30-31, mes. 39-40 ainsi que mes. 43-46). Rappelons que x_2 est caractérisable par une note axiale alors que x_1 ne se limite qu'à une séquence intervallique.

La première transformation de *x1* (mes. 29-30) est caractérisable par ses deux premières mesures identiques à celles de la phrase *x* de l'introduction (mes. 1-2). Le motif est mené par l'entièreté des cordes à l'unisson, *fortissimo*, et dans un tempo plus rapide que celui de l'introduction. Le caractère hésitant et interrogatif de l'introduction est désormais transformé en affirmation farouche.

La première transformation de *x2* se discerne quant à elle immédiatement après *x1* (mes. 30-31). Les intervalles sont cependant interchangeés. L'habituelle tierce est transférée à l'octave inférieure devenant ainsi sixte (*si* bémol *ré* et *do* dièse *la*). Ces intervalles inversés, on obtient le *x2* caractérisable par sa note axiale (*si* bémol, *la*, *ré*, *do* dièse *si* bémol, *la*). Notons également l'accélération rythmique de notre motif par une syncope débutant par des croches. La ponctuation violente et saccadée des vents *fortissimo*, composée de sixte allemande (voir chiffrage de l'exemple 10, mes. 31-32) vient renforcer cette tension. Le résultat de la transformation de *x2* est saisissant : le changement de rythme (croches) couplé par la ponctuation de toute l'harmonie dégage une affirmation énergique et violente.

Les deux descentes aux cordes en imitation permettent de continuer ce mouvement saccadé à travers leur rythme double pointé. Passé ces dernières, se trouve la seconde variante de *x2* (mes. 39-40). Se situant sur le second degré napolitain (première éclaircie majeure depuis le début de l'œuvre), nous pouvons distinguer le contenu intervallique sur note pivot inversée (mes. 39). Dans sa version endroit cela nous permettrait d'obtenir *si* bémol, *si* bémol, *mi* bémol, *ré*, *si* bémol. Le motif est par la suite amplifié une tierce plus haut à partir de la note axiale, l'intervalle de quarte initial (*si* bémol et *mi* bémol) devenant sixte (*si* bémol et *sol*). Cette disposition fait ainsi écho au premier thème de l'*Allegretto* en *si* bémol mineur que nous retrouverons ci-après. L'action menaçante et saccadée présentée depuis le début du thème est donc substituée par un caractère généreux et lyrique malgré un rythme pointé. Cela est notamment dû à l'harmonie napolitaine sur pédale en trémolo (voir chiffrage de l'exemple 10 mes. 39-40), les liaisons sur la mélodie épousant le rythme pointé, l'élargissement à la tierce et l'amplification grâce aux soufflets.

29

Vents

Cordes

38

Vents

Cordes

47

Vents

Cordes

+7 +6 +6 6/4
V VI VI I

6 9 6 9
bII V/bII bII V/bII

ff *sempre ff* *sempre ff* *sempre ff*

ff *sf* *sf* *p* *pp* *p* *pp*

ff *f* *p*

ff *f* *p*

x1 *x2* *x2* *x2*

x1 *x1*

Exemple 10 – Thème en ré mineur, mes. 29-48 avec x1 et x2

Notre troisième et dernière transformation de x2 (mes. 43-46) prend place après une descente que nous analyserons dans le cadre d'une transformation d'y1 (2.2.2). Porté par les hautbois et

flûtes dans les graves de leur ambitus, le motif est reconnaissable si l'on inverse la seconde présente en début de ce motif (inversé, cela se transforme en *mi, ré, sol, fa, mi, ré*). Notons qu'il s'agit des mêmes hauteurs de notes présentes en fin de la première phrase de *x* (mes. 5). Notons également le retour de la première transformation de *x2* de ce thème (motif syncopé mes. 30-31) en accompagnement à la basse dans une nuance *piano*. L'ethos est une fois de plus opposé aux précédentes versions du motif. De par l'aspect chromatique enrichi d'harmonies diminuées et d'appoggiatures, le motif *x2* réapparaît dans un contexte de « glissement » tel que nous l'avons expliqué dans l'analyse de la seconde phrase de l'introduction (2.1.2).

Enfin, à la fin de ce thème, nous pouvons retrouver une seconde et dernière transformation de *x1* (mes. 47-48). Elle fait office de transition en précédant le retour de l'introduction en *fa* mineur. En recyclant le rythme de la première transformation de *x2* (mes. 30-31 et accompagnement de 43-46), les basses de l'orchestre effectuent le rythme syncopé initié par des croches tandis que les vents ponctuent de façon violente en utilisant le motif *x1* (mes. 47). Toutefois, ce n'est qu'à la mesure suivante (mes. 48) que César Franck effectue son *decrescendo* pour rejoindre la dominante de *fa* mineur. L'effet est donc étrange : alors que les vents effectuent le motif *x2* dans un ton plutôt sombre et glissant quelques mesures plus tôt (mes. 43-46), l'orchestre entier revient à la charge sur une mesure (mes. 47) dans un ethos saccadé assimilable au début du thème (mes. 30-31) avant de décroître en l'espace d'une mesure (mes. 48).

Pour conclure sur ce premier thème en *ré* mineur et les premières transformations de *x*, deux éléments sont à prendre en compte. Tout d'abord, ce premier thème découle tout directement de la première phrase de l'introduction, de par l'omniprésence des motifs *x1* et *x2*. Le second élément est la variation de l'affect d'un motif à l'autre. D'abord menaçant et saccadé (mes. 29-38), le motif prend un affect plus chaleureux et énergique dans sa troisième apparition (mes. 39-40) avant de revenir à un caractère plus sombre et glissant dû à l'enchaînement d'harmonie diminué. La pluralité de ces affects due à des changements mélodiques, harmoniques, rythmiques, d'instrumentation ou de nuances nous indique la versatilité avec laquelle Franck joue à partir des motifs initiaux présentés dans l'introduction de sa *Symphonie*.

Nommé par Ropartz « motif d'espérance¹³⁶ », le second thème de *l'Allegro* (mes. 99-110) rappelle également la présence de motifs *x* de l'introduction (exemple 11). Ce thème, rarement analysé, module très rapidement de *fa* majeur vers *ré* bémol majeur (réexposition à l'identique sur les six premières mesures). La cellule *x2* est à nouveau présente. Néanmoins, elle apparaît

Exemple 11– Thème en *fa* majeur, mes. 99-105 avec *x1* et *x2*

uniquement dans la première mesure sous forme rétrogradée ainsi qu'en imitation à la basse. Le motif est par la suite amplifié à la tierce à partir du *do* avant de revenir au *la*, la note axiale. Il est intéressant de noter les deux notes d'appui *ré* et *fa* à la fin des deux montées (mes. 100 et 102). Servant de climax à la phrase, elles font échos aux deux notes d'appuis situées à la même hauteur que l'on peut trouver dans la première phrase de l'introduction (mes. 1-2) et dans le thème en *ré* mineur (mes. 29-30). A la basse, on peut également remarquer un peu plus loin une réminiscence de *x1* (inversion des intervalles) dans des sauts de sixtes sur un rythme syncopé (mes. 103-106).

Comme le mentionne Ropartz, ce thème porté par les violons contraste avec la première phrase de l'introduction et le premier thème en *ré* mineur de *l'Allegro* : « Il y a dans cette phrase de la tendresse, mais de la tendresse extra-terrestre ; elle est pure comme les chœurs des séraphins dans l'oratorio du maître¹³⁷ »

Les deux montées aux cordes (mes. 99-102) en figure de noires complétées par la basse en imitation amènent un caractère lyrique et pastoral à ce thème (renforcé par le ton de *fa* majeur). L'harmonie, centrée sur le I^{er} degré, suscite quant à elle une impression de stabilité. Ce phénomène est rarement perçu depuis le début de la *Symphonie*, qui comme nous l'avons vu est majoritairement

136. Guy Ropartz, *Notations artistiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891, p. 184.

137. *Ibid.*

chromatique (hormis dans la phrase *x* de l'introduction). Ce début de thème se différencie donc de façon étonnante avec le motif *x* de l'introduction (hésitant puis sombre) et le thème en *ré* mineur de l'*Allegro* (menaçant, saccadé puis glissant).

Sur les quatre thèmes présents dans l'*Allegretto*, nous pouvons discerner deux thèmes qui présentent les motifs *x1* et *x2* issus de l'introduction : le thème en *si* bémol mineur, correspondant au thème principal du mouvement « lent » de la *Symphonie* et le thème du *Scherzo*, en *sol* mineur. Comme nous l'avons fait remarquer plus haut dans le découpage formel de la *Symphonie*, les deux mouvements centraux de la *Symphonie* sont ici rassemblés en un seul. C'est en effet une originalité, dont Franck était fier¹³⁸ et qu'il n'hésita pas à partager à son élève Pierre de Bréville.

Le thème en *si* bémol mineur (mes. 1-49) a largement été repéré dans les analyses cycliques proposées jusqu'à présent. On remarque en effet la cellule *x2* (exemple 12) caractérisable par la note axiale *fa* dans les deux premières mesures du thème porté par le cor anglais (mes. 17-21). Si la cellule initiale est conservée (mes. 17-19), le motif subit dans la mesure suivante un agrandissement intervallique passant de la quarte à la sixte (*fa* vers *si* bémol à *fa* vers *ré* bémol). La ligne mélodique rebondit ainsi une seconde fois sur le *fa* avant de partir vers une autre direction que nous analyserons dans de la cadre de la transformation de *y* (2.2.2).

The image shows a musical score for two parts: Cor anglais and Cordes. The Cor anglais part is in the bass clef, 3/4 time, and features a melodic line with two motifs labeled 'x2' in red. The first motif is a quarter note followed by a half note, and the second is a quarter note followed by a half note with a longer interval. The Cordes part is in the treble clef, 3/4 time, and provides a harmonic accompaniment with chords and rests. The tempo is marked 'p cantabile' and the dynamics are 'p'.

Exemple 12 – Thème en *si* bémol mineur, mes. 18-25 avec *x2*

Ce mouvement, que Franck conçut en pensant à des « chars antiques¹³⁹ », débute sur des harmonies au *pizzicatos* des violons et de la harpe (archétype de la représentation antique) tout en esquissant les notes axiales qui composeront la mélodie. Le rythme d'accompagnement est simple et efficace : seuls les temps forts de la mesure à trois temps sont joués (premier et troisième temps). De son côté, l'harmonie propose un enchaînement modeste avec une légère modulation à la fin afin

138. Pierre de Bréville, Lettre à d'Indy, *Revue SIM*, 1^{er} novembre 1913, p.45, d'après Fauquet, *César Franck*, p. 724.

139. de Serres, "Quelques souvenirs sur le père Franck, mon maître", p. 95.

de rejoindre le ton de la dominante pour la seconde phrase de ce thème (suivant ainsi les règles formelles du premier thème de la forme *Lied*). Toute l'expression lyrique est ainsi portée par les instruments solistes qui ne font surface qu'à partir de la mesure 17 du mouvement.

C'est au cor anglais que revient la première partie du thème en mineur, tandis que les cors et clarinette effectuent la seconde partie empruntant dans le ton de la dominante, *fa* majeur. Le choix du cor anglais semble s'adapter parfaitement à cette mélodie mélancolique et nostalgique caractérisable par la plainte de la sensible ne remontant pas à la tonique dans les premières mesures (le *la* bécarré mes. 18, 20 et 22). L'usage que César Franck fait de cet instrument semble épouser parfaitement la description proposée par Berlioz dans son *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* publié en 1834 :

C'est une voix mélancolique, rêveuse, assez noble, dont la sonorité a quelque chose d'effacé, de *Lointain*, qui la rend supérieure à toute autre, quand il s'agit d'émouvoir en faisant renaître les images et les sentiments du passé, quand le compositeur veut faire vibrer la corde secrète des tendres souvenirs¹⁴⁰.

C'est donc dans ce cadre de « mélodie oubliée » qu'évolue le motif *x2* situé au début de la phrase mélodique. C'est un changement drastique de relief pour ce motif qui a jusqu'à présent était présenté dans un contexte interrogatif et sombre (introduction), puis menaçant et saccadé (thème en *ré* mineur), et lyrique et champêtre (premier thème en *fa* majeur).

Nous nous intéressons désormais à la transformation de *x1* et *x2* dans le thème principal du *Scherzo*, exposé en *sol* mineur (mes. 110-135). Les motifs *x1* et *x2* se notent tous deux avec inversement intervallique dans la première phrase du *Scherzo* (exemple 13). Tout d'abord *x2* par la présence de *sol* en note axiale (rappelant les mêmes notes utilisées dans la mes. 3 de l'introduction), puis *x1* à différents endroits de cette même phrase mélodique. Notons que ce thème nous apparaît également commun à l'oreille, puisque l'harmonie est exactement la même que celle présente dans le thème en *si* bémol mineur (voir ci-dessus). En effet, Franck effectue ce petit tour de passe-passe afin de pouvoir superposer les deux thèmes en fin de mouvement dans le ton de *sol*

140. Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés et suivie de l'Art du Chef d'Orchestre, Henry Lemoine, Paris, 1843. P. 122-127

mineur (mes. 185-220). C'est en effet cette originalité qui lui permet de condenser les deux mouvements centraux (mouvement lent et scherzo) qui contribue à la singularité de la *Symphonie*.

Exemple 13 – Thème du Scherzo, mes.109-117 avec x1 et x2

Par définition, le *Scherzo* est un mouvement joueur (le verbe italien *scherzare* signifie plaisanter). Celui-ci ne manque pas à sa nomination. Les montées des violons en batterie avec sourdine ponctuées par les attaques concises tantôt des cordes graves, tantôt des clarinettes et bassons renforcent cet aspect de légèreté. L'action dramatique du thème se poursuit dès l'arrêt des batteries au profit d'une ligne mélodique continue de double croche soutenue par les vents et d'un enchaînement de figure de croche chaque temps dans la basse (mes. 116-117).

Le ton moqueur apparaît dans la seconde partie de ce thème (avec emprunt en *fa* majeur mes. 125-133). En effet, les violons se répètent en alternant doubles croches et croches avec des motifs chromatiques (mes. 125-129). Ce jeu d'alternance est suivi d'une grande descente chromatique (mes. 130-131) reprenant la batterie de triplets exprimant un dernier ricanement avant de transiter vers le thème en *mi* bémol du *Trio* avec de simples arpèges de *sol* mineur.

Sur les deux thèmes retenus dans le dernier mouvement de la *Symphonie*, deux semblent mettre en valeur les cellules $x1$ et $x2$ présentes dans la première phrase de l'introduction. Il s'agit du thème situé au début du mouvement, le thème en *ré* majeur, ainsi que celui qui le suit, le thème exposé en *si* majeur.

Exemple 14 – Thème en *ré* majeur mes. 7-22 avec $x2$

Le thème en *ré* majeur, situé dès le début du *Final* (mes. 7-36), se compose de six transformations de $x2$ (exemple 14). Comme nous le verrons, deux interprétations se chevauchent concernant la lecture de ce thème, il peut également être soumis à une lecture de transformation de la phrase z de l'introduction, comme nous le verrons ci-après (2.2.3). Précisons que ce thème se forme autour d'un antécédent (mes. 7-14) et un conséquent (mes. 15-22). Chacun d'eux comporte une idée de base et une idée contrastante.

Les deux premières transformations de $x2$ se trouvent dans l'antécédent. Celles-ci apparaissent dans l'idée de base (mes. 7-10) sous la forme de figure de noires cachées dans la mélodie. La

première transformation propose un échange intervallique (mes. 7) tandis que la seconde propose une inversion du motif x_2 (mes. 9). La troisième et la quatrième transformation semblent être des extensions inversées du motif x_2 situé à la mesure 9 (mes. 11-12). Elle repose sur une note axiale, le *la*, et possède un soufflet afin de contraster avec l'idée de base. Ce même motif est repris (mes. 13-14) avec agrandissement intervallique (de la quarte, *fa* dièse *si* à la sixte, *fa* dièse *ré*) avant de rejoindre le conséquent. Les cinquième et sixième transformations de x_2 se trouvent à la fin de ce conséquent et elles sont portées par les violons (mes. 19-22) dans un emprunt en *fa* dièse mineur. Nous pouvons ainsi noter que ces transformations s'inspirent librement des transformations de x_2 situé précédemment (mes. 11-12). Toutefois, nous remarquons que la seconde initiant la transformation de x_2 (mes. 19) est transformée en tierce afin de répondre à la tonicisation en *fa* dièse mineur. Tout comme la première version de x_2 , une augmentation intervallique est également à distinguer. Ce motif est par la suite agrandi et développé autour du rythme de syncope (mes. 23-33) avant de revenir plus affirmé dans un registre *forte* dans la tonalité de *ré* majeur (mes. 31-34).

Les différentes transformations induisent ainsi un caractère différent tout au long de ce thème. Dans les quatre premières transformations, le thème est porté par les violoncelles et bassons sur un accompagnement en batterie des violons et altos (mes. 7-18). Cette mélodie linéaire, que l'on peut qualifier de champêtre se fait entendre après les cinq accords marqués, réalisés par la totalité de l'harmonie qui met en avant des sixtes augmentées (VI+6 et V5). De leur côté, les cinquième et sixième transformations de x_2 (mes. 19-23) apportent, quant à elles, un nouveau caractère plus enjoué en raison de l'apparition d'une accélération du rythme et de l'introduction d'une basse harmonique. Ces deux derniers motifs apparaissent de façon plus affirmés et joyeux quelques mesures plus tard (mes. 31-34) avant de reprendre le début du thème avec tout l'orchestre *fortissimo*.

Le thème suivant, en *si* majeur, est quant à lui situé juste après les différentes expositions du thème en *ré* majeur (exemple 15). Il possède deux caractéristiques principales. La première caractéristique est que ce thème module très rapidement et à de nombreuses reprises. Ainsi, ce thème est exposé quatre fois de suite dans différentes tonalités : d’abord en *si* majeur (mes. 72-79) et *mi* bémol majeur (mes. 80-87), puis seulement l’idée de base en *sol* majeur (mes. 88-91) et *si* majeur (mes. 94-97). La seconde caractéristique est de posséder une idée de base tenue par les cors (mes. 72-75), suivie d’une idée contrastante proposée par les cordes et les anches de l’orchestre excepté le hautbois (mes. 76-79).

Exemple 15 – Thème en *si* majeur, mes.72-79 avec *x1*

La présence des cellules *x1* et *x2* semblent se situer à plusieurs endroits. La métamorphose de *x1* se trouve cachée avec une inversion des intervalles à la basse de la première idée (mes. 72). Les métamorphoses de *x2* se trouvent dans la troisième et quatrième exposition de ce thème, respectivement en *sol* majeur mes. 88-91 et en *fa* dièse mineur mes. 94-97 (exemple 16). Dans ces cas-ci, la mélodie n’est plus tenue par les cors, mais par les violoncelles, bassons et clarinette basse. Dans le premier cas, il s’agit d’une version augmentée de l’idée de base avec l’introduction d’une tierce. Dans le second cas, il s’agit d’une transition vers une minorisation de ce thème. Celui-ci se caractérise par la réintroduction du rythme pointé porté uniquement par la basse et la clarinette basse. Notons également la présence d’une courte transition entre l’exposition en *sol* majeur et *si* majeur qui réutilise le motif *x2* tronqué (mes. 92-93). Le motif est minorisé (le *fa* dièse devient *fa* bécarre) puis répété une autre fois un ton plus haut.

The image displays two systems of musical notation for a piece in B major. The first system includes staves for 'Vents' (woodwinds) and 'Cordes' (strings). The woodwind part features a melodic line with some octaves (marked '8') and a triplet. The string part has a rhythmic accompaniment with a triplet and a section marked 'x2'. The second system continues the woodwinds and strings, with another section marked 'x2' in the strings.

Exemple 16 – Thème en si majeur mes. 88-97 avec $x1$ et $x2$

Le caractère qui résulte de ces nouvelles transformations semble joueur et naïf. Les trompettes et cornets qui portent l'idée de base revêtent un caractère grossier tandis que les cordes et anches contrastent avec lyrisme. Les nombreuses modulations peuvent évoquer une machine ayant des difficultés à s'arrêter, notamment avec l'amplification de $x2$ (mes. 90). Pourtant, l'arrivée de la minorisation lors de la transition (mes. 92-93), suivie de la dernière transformation de $x2$ en *si* mineur permettent de se déplacer de façon rapide vers l'arrêt de la machine symbolisé par l'ancrage de la mélodie dans le ton de *si* mineur.

Nous pouvons donc conclure cette partie en remarquant les innombrables transformations de la première phrase de l'introduction dans le corps thématique de la *Symphonie* (voir tableau 2). Se situant initialement dans un registre interrogatif et sombre, $x1$ et $x2$ se transforment tour à tour en menaçant et saccadé (thème en *ré* mineur), en lyrique et pastoral (premier thème en *fa* majeur), mélancolique et oublié (thème en *si* bémol mineur du second mouvement), léger et moqueur (thème du scherzo en *sol* mineur), champêtre et enjoué (thème en *ré* majeur du troisième mouvement) et

enfin grossier puis lyrique (thème en *si* majeur). Ces transformations effectuées à travers des changements d'harmonie, de rythme, de mélodie, d'orchestration et d'instrumentation tendent à indiquer une progression de l'ethos des thèmes que nous analyserons en conclusion de ce chapitre.

	Thème composé de <i>x</i>	Caractère
Premier mouvement	Introduction	Interrogatif et sombre
	Thème en <i>ré</i> mineur	Menaçant et Saccadé
	Premier thème en <i>fa</i> majeur	Lyrique et pastoral
Second mouvement	Thème en <i>si</i> bémol mineur	Mélancolique et nostalgique
	<i>Scherzo</i> en <i>sol</i> mineur	Léger et moqueur
Troisième mouvement	Thème en <i>ré</i> majeur	Champêtre et enjoué
	Thème en <i>si</i> majeur	Bon-enfant et lyrique

Tableau 2 – Transformations motiviques de *x*

2.2.2 Transformation de *z*

Les transformations de la troisième phrase de l'introduction (phrase *z*) sont également présentes au sein du corps thématique de la *Symphonie*. Nous exposons son analyse avant les transformations de *y* (seconde phrase de l'introduction) puisque, contrairement à *y*, les transformations de *z* se trouvent pour la plupart en début de thème. Jusqu'à présent nous n'avons pas connaissance de rapports établis entre cette phrase et le reste de la *Symphonie*. Rappelons que cette troisième phrase de l'introduction est notamment caractérisable par des intervalles de tierce qui se situe autour d'une note axiale. Seulement quelques thèmes semblent s'apparenter à ce motif de balancement de tierce : le second thème en *fa* majeur du premier mouvement, le thème contrastant du mouvement lent, le thème en *si* bémol majeur, le thème du *trio* en *mi* bémol majeur (second mouvement) ainsi qu'une alternative à la lecture du thème en *ré* majeur (troisième mouvement).

Le second thème de l'*Allegro*, en *fa* majeur (exemple 17) se situe juste après l'exposition en *ré* bémol majeur du premier thème de transition (mes. 129-145). Ce thème, souvent caractérisé de cyclique (réapparition dans le troisième mouvement à travers des réminiscences¹⁴¹), est formé autour d'un antécédent (mes. 129-136) et d'un conséquent (137-145). Ces deux phrases, similaires, sont toutes deux construites autour d'une idée de base (mes. 129-132 et mes. 127-130) et d'une idée contrastante (mes. 133-136 et 141-145). En retirant la première mesure de l'antécédent composé d'une seconde mineure (*la* et *si* bémol), on peut s'apercevoir qu'il s'agit de la même

141. Strucken-Paland, *Zyklische Prinzipien in des Instrumentalwerken Cesar Francks*, p. 337-354.

hauteur de notes et des mêmes intervalles utilisés que dans la première mesure de la troisième phrase de l'introduction (mes. 13 en *ré* mineur). Les deux premières mesures de l'idée contrastante s'assimilent également à celle-ci (les quatre notes chromatiques du *la* au *sol* bémol).

L'idée initiale qui se trouvait sombre et ténébreuse avec les trémolos dans les graves et sur une pédale de tonique se trouve cette fois-ci dans un contexte tout à fait différent. Dans une nuance

z

129

Vents

Cordes

ff

5 6/5 7+ 5 9+ 6/4
I IV V I V/V bV

zl

135

Vents

Cordes

6/5 7+ 7 7+
V/IV IV V
V/VII IV

zl

141

Vents

Cordes

Exemple 17 – Second thème en fa majeur, mes. 129-145 avec *zl* et chiffrage

fortissimo, la mélodie est effectuée par la petite harmonie, les trompettes et violons tandis que l'accompagnement se veut pratique. Il est, pour l'idée de base, effectué par de simples accords

portés par les cuivres avec batterie aux cordes, puis plus lyrique et continu dans l'idée contrastante. Ainsi le motif *z1* qui semble plutôt sombre dans l'introduction, apparaît cette fois-ci vigoureux et énergique, presque triomphant, dans l'idée de base et tend à « glisser » dans l'idée contrastante par l'introduction d'accords diminués et d'appoggiatures (voir chiffrage exemple 17, mes. 129-136).

Au sein de l'*Allegretto*, ce sont donc deux thèmes qui semblent concernés par des transformations de *z2* et *z3*. Le premier est le thème contrastant du mouvement lent, exposé en *si* bémol majeur (exemple 18). Vincent d'Indy expliquait dans son analyse de la *Symphonie*, que la partie diatonique de ce thème (mes. 50-57) reprenait la même broderie que celle présente au début du second thème de l'*Allegro*, le thème en *fa* majeur (analyse effectuée ci-dessus)¹⁴². En effet, on peut voir que cette broderie à la note supérieure est reprise à trois reprises : une fois sur *ré*, une fois sur *fa*, puis une autre fois sur *ré*, cette fois resserré. Si l'analyse de Vincent d'Indy semble tout à fait plausible, nous pouvons apporter un complément de lecture en incorporant une transformation

Exemple 18 – Thème en *si* bémol majeur, mes. 50-57 avec *z2*

de *z2*. Rappelons que ce motif *z2* s'élance, après une tierce, vers la sixte et est suivie d'un chromatisme de quatre notes (*ré*, *fa*, *ré*, *do* dièse, *do* bécarré, *si* bémol mes. 14 de l'introduction). Il s'agit donc de la même hauteur de notes présentent cette fois-ci dans une augmentation des valeurs de temps. On peut noter toutefois des transformations mélodiques, avec l'introduction des broderies supérieures et inférieures dans le léger chromatisme final (mes 55). Pour corroborer notre

142. d'Indy, *Cours de composition II/2*, p.164-165.

analyse, nous pouvons voir que l'accompagnement de la mélodie à la basse s'effectue en tierce parallèle (*ré* et *si* bémol à la basse mes. 50, puis *fa* et *ré* à la basse mes. 52) puis en sixte parallèle (*ré* et *fa* mes. 54, *do* dièse et *mi* bécarré, mes. 55, et finalement *si* bémol et *ré* mes. 56, le chromatisme *do* bécarré, *mi* bémol étant légèrement décalé mes. 55).

Dans la première partie de ce thème en *si* bémol majeur porté uniquement par les cordes dans une nuance *pianissimo*, on peut discerner beaucoup de lyrisme et de douceur. Les broderies, renforcées par des appoggiatures (mes. 52, 54, 56 et 57) apportent beaucoup d'expression à cette ligne mélodique. Ce caractère est renforcé par une mélodie qui monte progressivement dans les aigus tandis que la basse effectue une descente linéaire. C'est donc un changement drastique d'expression que cette phrase *z* subit jusqu'à présent. Si l'introduction apparaît sombre et menaçante dans l'introduction, la transformation du motif *z1* dans le second thème de l'*Allegro* est présentée dans un caractère vigoureux et énergique. Dans le thème en *si* bémol, on reconnaît un des motifs de *z* présenté avec beaucoup de douceur et de lyrisme.

Le thème du *trio* possède, lui aussi, une transformation de la troisième phrase de l'introduction (exemple 19). Ce motif est visible dès le début du thème. Ainsi les notes présentes dans le second thème en *fa* majeur (*la*, *fa la*, *do*, *la*) se retrouvent transposées non plus sur quinte juste, mais sur quinte diminuée (*si* bémol, *sol*, *si* bémol, *ré* bémol, *si* bémol dans les mes. 136-137 et *la* bémol, *fa*, *la* bémol, *do* bémol, *le* bémol mes. 138-139). Notons également que la mesure 136-137 utilise dans sa mélodie la même hauteur de notes que la mes. 14 de l'introduction (*sol*, *si* bémol, *do* dièse). Cette mesure initiale du thème du *trio* est également couplée de tierce parallèle à la basse (*mi* bémol, *sol*, *si* bémol). Toutefois, remarquons que contrairement aux autres thèmes présentant des transformations de *z2*, le thème en *mi* bémol majeur n'expose pas le chromatisme présent dans l'introduction.

Exemple 19 – Thème en mi bémol majeur, mes. 144-151 avec z2

Ce thème sera réexposé en tout trois fois dans le *trio* : une première fois en *mi* bémol majeur, puis en *sol* bémol majeur (mes. 144-151) puis de nouveau en *mi* bémol majeur mes. (166-173). Thème qui semble peu apprécié par d’Indy¹⁴³, il se distingue notamment par son rythme pointé ornant les battements de tierce (les doubles croches sont des notes de passages). Cela a pour effet de produire une impression de balancement avant de glisser vers le motif *yl*. Cette impression est renforcée par l’utilisation de la clarinette dans la première version du thème, instrument qui apporte à l’orchestre « pureté et douceur¹⁴⁴ » selon Berlioz. Le thème est par la suite repris par la totalité des cordes avec flûte et hautbois dans version la tonalité de *sol* bémol majeur (mes. 134-151). Cette nouvelle instrumentation a pour effet de donner plus d’expression et de lyrisme au caractère de balancement. La troisième version de ce thème, de nouveau en *mi* bémol majeur (mes. 166-173)

143. « Ce n’est pas la meilleure partie de l’œuvre », *Ibid*, p. 164

144. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, p. 134-147.

ne verra que les cordes avec quelques punctuations des vents et des timbales. Le balancement devient ainsi plus incertain et sombre.

Nous avons précisé plus haut que le début du thème en *ré* majeur du *final* pouvait s'assimiler à deux lectures. La première lecture s'assimilait à une transformation de *x1* (2.2.1), et la seconde pourrait être une transformation de *z1* (exemple 20). En effet, ce thème que nous avons déjà caractérisé comme champêtre (mes. 7-22) semble se construire, tout comme le second thème en *fa* majeur du premier mouvement et le thème en *mi* bémol majeur du second mouvement, sur un balancement de tierce. Celles-ci peuvent se remarquer à travers le *fa* dièse, *la*, *fa* dièse, *ré* (mes. 7-8) avant de devenir *si*, *ré*, *fa* dièse, *ré* (mes. 9-10). Toutefois, notre motif *z1* possède cette fois de nombreuses notes de passages, appoggiatures et appuis ce qui le rend difficilement reconnaissable.

z1

Exemple 20 – Thème en *ré* majeur mes. 7- 22 avec *z1*

Moins présent que la première phrase de l'introduction dans le corps thématique, la troisième phrase induit pourtant quatre thèmes du corps thématiques. Les différents motifs *z* se situent

souvent sur la même hauteur de notes (sauf le thème en *ré* majeur) et se retrouvent accompagnés parfois de tierces et sixtes parallèles par la basse. Au niveau de la transformation d'expressivité, on peut voir que de sombre et inquiétant dans l'introduction, le motif *z1* devient dans le second thème de l'*Allegro* vigoureux et énergique, puis champêtre au sein du thème en *ré* majeur du *Final*. Ensuite, le motif *z2* apparaît quant à lui délicat et lyrique dans le thème contrastant du mouvement lent (thème en *si* bémol majeur). Enfin, le motif *z3* apparaît dans un contexte de balancement dans le thème du *Trio*.

	Thèmes	Caractères
Premier mouvement	Introduction (<i>z1</i> , <i>z2</i> et <i>z3</i>)	Sombre et inquiétant
	Second thème en <i>fa</i> majeur (<i>z1</i>)	Vigoureux et énergique
Second mouvement	Thème en <i>Si</i> bémol majeur (<i>z2</i>)	Délicat et lyrique
	Thème du trio (<i>z3</i>)	Ondulant et berceur
Troisième mouvement	Thème en <i>ré</i> majeur (<i>z1</i>)	Champêtre et enjoué

Tableau 3 – Transformations motiviques de *z*

2.2.3 Transformation de *y*

Nous avons présenté un peu plus haut (2.1.2) l'analyse de la seconde phrase de l'introduction. Présenté en deux temps, celle-ci évoquait une expression plaintive et glissante dans sa première version. Certains de ces motifs sont de nouveaux présenter dans le reste du corps thématique de la *Symphonie*. Quelles en sont les nouvelles transformations ? Et, comment ces transformations influent sur l'expression des différents thèmes ? Contrairement aux motifs *x1* et *x2* qui, comme nous l'avons vu plus haut, sont présents dans presque la totalité du corps thématique, les transformations de *y1* sont quant à elles plus discrètes. Elles interviennent au sein de quatre thèmes de la *Symphonie* : le thème en *ré* mineur du premier mouvement ainsi que le thème en *si* bémol mineur, *si* bémol majeur et *mi* bémol mineur du second mouvement.

Nous l'avons vu précédemment : le thème en *ré* mineur de l'*Allegro* reprend en grande partie le motif *x1* et *x2*. Toutefois nous pouvons situer une transformation du motif *y1* au sein de ce thème (exemple 21). Se situant entre les deux derniers motifs *x2* du thème, le motif se tuile sur le degré

napolitain avant de déplacer les appoggiatures du chromatisme vu dans la phrase de l'introduction (mes. 40-42).

Exemple 21 – thème en ré mineur mes. 29-46 avec *y* et chiffrage

Toutefois, l'expression de *y|* est légèrement différente que dans l'introduction puisque le rythme et l'harmonie ne sont plus les mêmes. De rythme pointé et harmonie diminué (ayant un léger caractère plaintif dans l'introduction), nous pouvons visualiser cette fois des syncopes, d'abord sur degré napolitain puis sur dominante (voir chiffrages de l'exemple 21). Du fait du tuilage, notre motif débute sur un caractère généreux avant de tanguer (syncope et harmonie) pour mener au glissement de *x2* (mes. 43-46). Dans l'ensemble, ce thème, menaçant au début par ses rythmes saccadé prend une tout autre forme dès l'intervention du degré napolitain. Généreux et lyrique, il tanguer avant de rejoindre un aspect « glissant ». Ainsi, dans cette configuration *y|* tend à s'assimiler à l'expression présente dans l'introduction.

Le thème en *si* bémol mineur (mes. 18-25) portait déjà en lui la cellule *x2* dans ses quatre premières mesures comme nous l'avons montré ci-dessus. La seconde partie de la phrase (mes. 22-

24) présente, quant à elle une transformation de *yl* (exemple 2.16). Celle-ci réutilise pour la plupart les mêmes notes que celles exposées dans l'introduction et le thème en *ré* mineur. Toutefois, elle possède quelques particularités. En effet, le *fa* initial est conservé, mais transféré à l'octave inférieure; le *ré* qui devrait suivre est supprimé; puis le *si* bémol, le *la* bécarré, le *la* bémol sont tous conservés; le *sol* bécarré est remplacé par un *sol* bémol; le *fa* est conservé; le *mi* bécarré devient *mi*

The image shows a musical score for two instruments: Cor anglais (English Horn) and Cordes (Strings). The Cor anglais part is written in the bass clef, 3/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a melodic line marked 'P cantabile'. A red 'yl' label is placed above a slur that covers the notes from the 18th to the 25th measures. The Cordes part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a dynamic marking 'p'. The bass line of the strings is more active than the treble line, providing harmonic support.

Exemple 22 - thème en si bémol mineur mes. 18-25

bémol, et le *ré* bécarré devient *ré* bémol. La mélodie revient finalement à la note axiale en fin de parcours.

Ces changements sont effectués afin de répondre aux prérogatives de la tonalité, passant de *ré* mineur à *si* bémol mineur. L'effet plaintif (introduction) ou tanguant (thème en *ré* mineur) de *yl* tend cette fois-ci à se montrer tombant et nostalgique. En effet, la mélodie se glisse parfaitement dans la mélancolie du cor anglais. Elle est accompagnée d'une basse également descendante présentant une brève lueur avec le sixième degré (mes. 23).

Le thème contrastant du mouvement lent, le thème en *si* bémol majeur (mes. 50-65), possède également une transformation de *yl* (exemple 22). Située dans la seconde partie du thème (mes. 58-65), cette nouvelle transformation met en avant les mêmes notes que le thème en *si* bémol mineur analysé plus haut. Le motif se place ainsi au sein de deux marches harmoniques ascendantes (mes. 58-59 et mes. 60-61) et deux marches harmoniques descendantes (mes.62-63). Nous

50

6

Vents

Cordes

mp

dim.

yl

11

Vents

Cordes

cresc.

f

Exemple 23 – Thème en *si* bémol majeur, mes. 50-65 avec *yl*

retrouvons ainsi le *fa* et *ré* devenu *ré* bémol, transféré à l’octave en dessous, puis les habituels *si* bémol, *la* bécarré, *la* bémol, *sol* bémol puis le *fa* bécarré que nous retrouvons dans la seconde marche (mes. 63). Il s’agit donc d’une transformation de *yl* mais qui comporte les transformations du thème précédent.

La marche ascendante à la quarte (passage par *sol* bémol majeur mes. 58-59 majeur puis *do* bémol majeur mes. 60-61) enrichie d’appoggiatures apporte une ouverture et du lyrisme à la mélodie. De son côté, la seconde marche enchaine des harmonies de quinte diminuée avec appoggiatures à la basse entraînant un glissement (cette basse peut d’ailleurs être située comme une imitation de la transformation *yl*).

Le thème en *mi* bémol (mes. 144-151) correspond, comme nous l’avons précisé dans le découpage formel, à celui du traditionnel *trio*. On peut y discerner également la présence d’une transformation de *yl*, cette fois-ci tronqué (exemple 23). Apparaissant dans la deuxième partie de

The image displays two systems of musical notation. The first system is for Winds (Vents) and Strings (Cordes). The Winds part is in treble clef with a 3/4 time signature, marked 'espress. dolce' and 'pp'. The Strings part is in bass clef with a 3/4 time signature, marked 'pp'. A red 'yl' label is placed above a bracketed phrase in the Winds part. The second system continues the same parts, with another red 'yl' label above a bracketed phrase in the Winds part.

Exemple 24 – Thème en *mi* bémol majeur mes. 144-151 avec *y*

la phrase (mes. 121-122), elle se présente en rétrograde et s'apparente immédiatement, tout comme le thème en *si* bémol majeur, aux notes de la transformation située dans le thème en *si* bémol mineur sans changements. En effet, le *si* bémol, *la* bécarré, *la* bémol, *sol* bémol des mes. 22-23 issues du thème en *si* bémol mineur sont conservés, puis transposé une tierce au-dessus. Néanmoins, notons que le *fa* et *ré* instigateur du motif ne sont, cette fois-ci, pas conservés.

Porté par la clarinette et accompagné par des cordes effectuant des arpèges dans sa première exposition, les deux motifs sont eux aussi exposés sur des rythmes pointés permettant de créer un balancement. Les deux motifs, probablement pour répondre aux prérogatives de conservation de notes, se trouvent sur un VI^e degré abaissé. Enrichie d'un *crescendo*, cette montée ouvre la mélodie qui tend à stagner (2.2.2) avant de revenir vers *mi* bémol majeur.

Pour conclure, il est intéressant de noter que, pour la transformation du motif *y* au sein du corps thématique de la *Symphonie*, il s'agit toujours des mêmes hauteurs de notes utilisés. Au fur et à mesure des transformations du motif, l'arpège initial (mes. 6) semble être délaissé au profit de l'exploitation exclusive de la descente de note qui la suit (mes. 7-8). A travers cette analyse, nous avons pu remarquer les différentes transformations d'ethos dû à ces changements : plaintif et glissant dans l'introduction ; tombant et transitoire dans le thème en *ré* mineur de l'*Allegro* ; mélancolique dans le thème en *si* bémol mineur de l'*Allegretto* ; glissant dans le thème en *si* bémol majeur ; enfin, en rétrograde, il propose une ouverture de la mélodie dans le thème en *mi* bémol majeur (voir tableau 4).

	Thèmes	Caractères
Premier mouvement	Introduction	Plantif et glissant
	Thème en <i>ré</i> mineur	Tombant et glissant
Second mouvement	Thème en <i>si</i> bémol mineur	Mélancolique
	Thème en <i>si</i> bémol majeur	Glissant
	Thème du <i>trio</i>	Ouverture

Tableau 4 – Transformations motiviques de *y*

Pour conclure cette analyse des transformations des motifs issus de l'introduction nous pouvons relever quatre éléments. Le premier, est qu'aussi bien la première phrase que la troisième phrase génère des thèmes au sein du corps thématique de la *Symphonie*. Cet élément est à notre connaissance nouveau, puisque jusqu'à présent, Strucken-Paland n'avait assimilé que la première phrase et le début de la seconde phrase de l'introduction de la *Symphonie* au reste du corps

thématique. Le second élément est l'assimilation du chromatisme issu de la seconde phrase de l'introduction à plusieurs thèmes de la *Symphonie*. Il est intéressant de noter qu'aussi bien pour la seconde phrase de l'introduction que pour la seconde, les hauteurs de notes sont conservées, ce qui n'est pas le cas de la première phrase. Le troisième élément est la capacité de renouvellement expressif des motifs lors des différentes transformations. En effet, les différents motifs issus de l'introduction, sont tour à tour métamorphosés pour répondre à de nouveaux caractères (tableau 5). Le troisième élément que nous pouvons relever est que les transformations s'effectuent à plusieurs niveaux afin de répondre à ces exigences d'ethos : au niveau mélodique, harmonique, rythmique, ou encore d'instrumental. Comme nous l'avons vu, ce sont souvent les quatre paramètres qui sont utilisés par Franck afin de transformer ces thèmes. Cela explique notamment que certains motifs continuent de se cacher dans le décor malgré de nombreuses analyses. Enfin, il est intéressant de noter comment ces transformations motiviques permettent d'obtenir des thèmes aux identités singulières tout en les rendant dépendant de l'introduction.

Thèmes	Caractéristiques des transformations motiviques
1 ^{er} mouvement	
Introduction	<ul style="list-style-type: none"> • Première phrase x mes. 1-6 <ul style="list-style-type: none"> ○ Présence de $x1$ et $x2$ ○ « Sombre et ténébreux » • Seconde phrase y mes. 6-12 <ul style="list-style-type: none"> ○ Chromatisme et rythme pointé ($y1$) ○ « Glissant » • Troisième phrase z mes. 13-16 <ul style="list-style-type: none"> ○ Présence de $z1$, $z2$ et $z3$ ○ Balancement de tierce ○ « Inquiétant »
Thème en <i>ré</i> mineur	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule $x1$ mes 29, 30. <ul style="list-style-type: none"> ○ Identique ○ « saccadé et farouche » • Cellule $x2$ mes. 31-32 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique ○ « énergique et violent » • Cellule $x2$, mes. 39-40 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique et amplification à la tierce

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Degré Napolitain ○ « Généreux et lyrique » • Cellule <i>y1</i>, mes 40-42 <ul style="list-style-type: none"> ○ Syncopé et harmonie diminuée ○ « Glissant » • Cellule <i>x2</i> mes. 43-46 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique et harmonie diminuée ○ « Glissant » • Cellule <i>x2</i> et <i>x1</i> mes. 47-48 <ul style="list-style-type: none"> ○ « Saccadé »
Premier thème en <i>fa</i> -thème de transition	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>x2</i>, mes. 99-100, 101-102 <ul style="list-style-type: none"> ○ Rétrograde et basse en imitation ○ Pédale de tonique ○ « Généreux et lyrique »
Second thème en <i>fa</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>z1</i> mes. 129-132 <ul style="list-style-type: none"> ○ Augmentation ○ « Energique et Vigoureux » ○ Harmonie simple (I, IV, V, I) ○ « Glissant » sur l'idée contrastante
Second mouvement	
Thème en <i>si</i> bémol mineur	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>x2</i>, mes. 18-21 <ul style="list-style-type: none"> ○ Amplification à la tierce, figure de noire ○ « mélancolique » → cor anglais • Cellule <i>y1</i>, mes. 22-25 <ul style="list-style-type: none"> ○ Changement de hauteur de notes. ○ « mélancolique et tombant »
Thème en <i>si</i> bémol majeur (thème contrastant)	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>z3</i>, mes. 50-57 <ul style="list-style-type: none"> ○ Augmentation sur broderie ○ Basse identique à l'intro ○ « Doux et lyrique » • Cellule <i>y1</i>, mes. 58-65 <ul style="list-style-type: none"> ○ Augmentation sur marche harmonique ○ « Lyrique puis glissant »
Thème du <i>Scherzo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>x2</i> et <i>x1</i>, mes. 109-117 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique ○ « Moqueur et joueur »
Thème du <i>Trio</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Cellule <i>z2</i>, mes. <ul style="list-style-type: none"> ○ Augmentation ○ « Doux et balançant » • Cellule <i>y1</i>, mes. 148-151

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Rétrograde, tronqué, sur marche harmonique ○ « Ouverture et lyrique »
Troisième mouvement	
Thème en <i>ré</i> majeur (rondo 1)	<ul style="list-style-type: none"> ● Cellule <i>x2</i>, mes. 7-22 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique ○ Modification rythmique ○ « Champêtre »
Thème en <i>si</i> majeur (rondo 2)	<ul style="list-style-type: none"> ● Cellule <i>x2</i>, mes. 72-97 <ul style="list-style-type: none"> ○ Inversion intervallique ○ « joueur et naïf »

Tableau 5. – Tableau synthétique des transformations motiviques de la *Symphonie*

2.3 *Les Préludes* – Transformations motiviques dans le corps thématique

Tout comme la *Symphonie* de Franck, le poème symphonique *Les préludes* de Franz Liszt possède une introduction lente présentant un matériau musical unificateur. Il s'agit ici d'un motif presque identique à celui qu'on trouve au début de l'œuvre du compositeur franco-belge (1.2.3). Nous pouvons donc nous interroger : comment Liszt effectue ses transformations thématiques ? Quels parallèles peut-on dresser avec la *Symphonie* de Franck ? Après une brève analyse de l'introduction, nous analyserons les différentes transformations motiviques que Liszt effectue dans son corps thématique. Enfin, une dernière section offrira une synthèse et proposera une brève comparaison des transformations utilisées dans *Les préludes* et la *Symphonie*.

Avant d'aborder l'organisation unificatrice en tant que telle, discutons brièvement la genèse du poème symphonique *Les préludes* et observons-en le découpage formel. Cette œuvre est initialement composée pour voix d'homme et piano sous le titre de *Les Quatre Éléments*¹⁴⁵. Ce n'est que quelques années plus tard, entre 1849 et 1855, que Liszt transformera ce cycle de chants en poème symphonique. Dans sa mouture orchestrale, l'œuvre peut s'interpréter sous deux formes concurrentes, suivant ce que Steven Vande Moortele qualifie de "forme sonate bidimensionnelle" (« two-dimensional sonata form »)¹⁴⁶. La première dimension correspond à une forme sonate « élargie », tandis que la seconde pourrait se conformer à une œuvre traditionnelle en quatre mouvements (voir tableau 5). Ainsi, nous pouvons voir qu'une introduction et cinq thèmes principaux forment la totalité de l'œuvre. Nous tenterons ainsi d'analyser les transformations motiviques qui se trouvent au sein de ce corps thématique.

145. Ce cycle de chant est composé en 1844 à Marseille sur un poème d'Autran. Pour plus d'informations sur les transformations du cycle en poème symphonique, voir : Andrew Bonner, « Liszt's "Les Préludes" and "Les Quatre Éléments:" A Reinvestigation », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 95-107.

146. A ce propos, voir le chapitre consacré au poème symphonique *Tasso* du livre de Steven Vande Moortele, « Liszt: Tasso and Die Ideale », dans *Two-Dimensional Sonata Form*, Leuven University Press, 2009, p. 59-80.

Introduction	Exposition		
Introduction Mes 1-34	Thème n°1 (A) <i>Do</i> majeur Mes. 35-46	Thème n°2 (B) <i>Do</i> majeur → <i>Mi</i> majeur Mes. 47-69	Thème n°3 (A') <i>Mi</i> majeur Mes. 70-90
Premier mouvement		Mouvement Lent	

Transition Mes. 91-108	Développement		Transition Mes. 182-259	Réexposition- Coda			
	Thème n°4 <i>Fa</i> mineur Mes. 109-180	Thème n°5 <i>La</i> mineur Mes. 161-181		Thème n°3 Mes. 260-345	Thème n°2 Mes. 346-370	Thème n°2+3 Mes. 371-385	Thème n°1 Mes. 405-419
Scherzo			Final				

Tableau 6. – Découpage formel *Les Préludes*

2.3.1 Analyse introduction – *Les Préludes*

Débutant par deux *pizzicatos*, l'introduction se poursuit par un motif similaire à celui de la *Symphonie* (exemple 24). Ce motif, que nous nommerons *p*, est également proposé avec un rythme pointé et en monodie porté par les cordes, et il se poursuit par une phrase mélodique. Celle-ci, brièvement descendante, puis ascendante sur deux octaves reprend partiellement le motif initial avec une inversion intervallique (voir *do, la, sol* puis *mi sol la* mes. 4-5). Puis pour contraster, les vents reprennent le motif sur les mêmes hauteurs de notes et dans le rythme initial, cette fois-ci dans une version accompagnée. Le dernier accord permet de transiter sur une dominante de *ré* mineur par l'introduction d'un *do* dièse à la clarinette.

De par cette ample ligne ascendante en monodie, cette première phrase induit beaucoup de lyrisme, mais aussi une certaine instabilité. Celle-ci est principalement due au flou tonal. En effet, au terme de cette première phrase, il est presque impossible de pouvoir définir la tonalité de la pièce. Le motif initial (*do, si, mi, do*), suggère *do* majeur tandis que la montée se concentre autour des notes *la do mi sol* évoquant un VI^e degré de *do* ou une polarisation d'un *la* tonal ou modal.

L'arrivée des accords à la mesure 6 ne fait qu'accentuer cette ambiguïté : un accord de sixte de *la*, suivie d'un accord de *mi* mineur puis de *la* s'enchainent, permettant de transiter vers *ré* mineur.

Exemple 25 – Introduction, Les Préludes mes. 1-9 avec *p*

Cette phrase initiale sera reprise partiellement (ou tronquée) quelques six fois au sein de l'introduction avec quelques modifications au niveau de l'intervalle du motif *p*. La première dans un *ré* mineur affirmé (mes. 10-17) dont la phrase de la partie ascendante laisse penser à la seconde phrase de la *Symphonie* (voir p. 65). Puis une seconde, troisième et quatrième fois sur des accords de septième diminuée (mes. 21-22, 24-25, 26-27), accompagnées par la harpe et des accords réguliers des vents. Un cinquième fois il est harmonisé par un accord de *mi* mineur (mes. 28-29) et une sixième fois (mes. 30-34) par la dominante de *do* majeur. L'épaississement progressif de l'effectif instrumental permet de réaliser un immense *crescendo* qui amène le premier thème comportant des transformations.

2.3.2 Transformations du motif initial

La première transformation motivique suit immédiatement l'introduction (mes. 35-46). Ce thème, qui sera répété en tout huit fois (en *do* majeur, *fa* majeur, *do* majeur, *la* bémol majeur, *do* majeur, *la* bémol majeur et enfin deux fois en *do* majeur) est exposé aux cuivres et cordes graves (violoncelles et contrebasses) dans une nuance *forte* (exemple 25, portée du bas). On peut ainsi situer le motif *p* dans un rythme doublement pointé, caractéristique de la majesté de l'ouverture à la française, dans un nouveau mètre de 12/8 (comparé au C du début). Puis la descente mélodique qui succède au motif dans l'introduction est partiellement reprises sur les deuxième et troisième temps de la mesure.



The image shows a musical score for a piano piece. It is in 12/8 time and marked 'Andante maestoso' and 'Tutti'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line features a double-dotted rhythm. A bracket under the bass line is labeled with a red 'p'.

Exemple 26 – Les préludes, Thème n°1 mes. 35-36 avec *p*

L'effet produit est ainsi saisissant : alors que les violons et altos accompagnent le thème dans des grands arpèges sur un accord parfait, le mouvement contraire présenté par les basses et aigus permet d'ancrer ce thème dans un caractère victorieux, confirmé par l'indication "maestoso". Cela contraste avec le caractère hésitant et harmoniquement indéfini du motif *p* dans les premières mesures de l'œuvre.

La seconde transformation apparaît presque immédiatement après la première aux mes. 35-46 (exemple 26). Ce thème qui assure une fonction de transition en modulant de *do* majeur vers *mi* majeur, sera exposé deux fois en *do* majeur (mes. 47-53), deux fois en *mi* majeur (mes. 54-62) avant de basculer en *fa mineur* dans une version légèrement transformée (mes. 63-66). L'accompagnement est confié une fois de plus aux premiers violons tandis que les seconds violons

The image shows two systems of musical notation. The first system is for 'Archi' (strings) and the second system is for 'Fag. C-b.' (Bassoon and Contrabass). Both systems feature a melodic line in the upper voice and a bass line. The tempo is marked 'L'istesso tempo' and the dynamics are 'p' (piano) and 'espress. cantando'. A red 'p' is placed above the first system, and two red 'p's are placed below the second system.

Exemple 27 – Les préludes, thème n°2, mes. 47-50 avec *p*

exposent la ligne mélodique. Le motif *p* se présente dès le début du thème, suivi de sa continuation descendante (mes. 47-48) puis ascendante (mes. 48). La ligne de basse prolonge d'abord une pédale de tonique en *do* majeur puis fait entendre en imitation le motif *p* sur *do-si-mi* et *la-sol-do* aux bassons et à la contrebasse aux mes. 50-51. La ligne fait l'objet d'une nouvelle harmonisation: le motif *p* se trouve sur les accords I5, V7+ et V7+/IV (avec un retard sur la deuxième note, le deuxième *mi*, qui se résout sur le *ré*), tandis que les mouvements mélodiques descendant et ascendant se retrouvent sur le IV^e degré diatonique puis minorisé (IV6/4, bIV6/4 et I5). La tendresse et la quiétude de cette nouvelle transformation (marquée expressive et chantante, *espressivo*, *cantando*, dans une nuance douce et la sonorité feutrée où dominent les cordes dans un registre médian), contraste avec l'éclat et la majesté de la précédente.

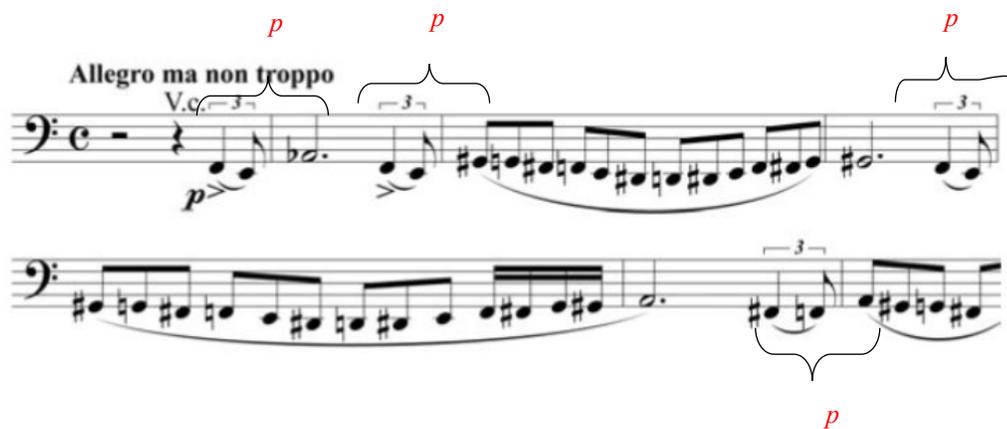
p

[Andante maestoso]
espressivo ma tranquillo
 Cor., *Vi-le*

Exemple 28 – Les préludes, thème n°3, mes. 70-73 avec *p*

La troisième transformation présente quant à elle un matériau en apparence différent (exemple 27). Porté par les cors et confirmant le nouveau ton de *mi* majeur, ce thème remplit d'une part la fonction de thème contrastant de l'exposition de forme sonate, et d'autre part celle du début d'un nouveau mouvement en tempo lent dans une oeuvre en quatre mouvements. Tout comme l'idée précédente, ce thème se trouve sur une pédale de tonique. Enchaînant des broderies inférieures et supérieures sur un rythme de triolet, les cors semblent évoquer le motif *p* à travers une grande augmentation ornementée. Ainsi, on retrouve *p* sur les notes *sol* dièse (mes.70-71), *fa* dièse (mes. 72), et *si* (mes. 73). L'harmonie diatonique, toute simple (I5, IV5, I5 et V5) et ce rythme caractéristique permettent de créer un caractère berceur, teinté d'une nostalgie typiquement romantique des forêts par le timbre évocateur des cors.

Dans la double assignation de la forme bidimensionnelle, la section suivante correspond d'une part au développement d'une forme sonate, et d'autre part au scherzo d'une forme en quatre mouvements. Comme dans les autres cas, le nouveau thème réutilise le matériel issu de l'introduction (exemple 28). Dans cet extrait, le motif *p*, joué par les violons, est aisément reconnaissable au début de l'extrait. Comme auparavant, il est suivi de lignes descendantes et ascendantes, chromatiques cette fois. Le thème paraît cinq fois dans cette partie. L'effet est alors saisissant : alors que le thème précédent en *mi* majeur produisait une impression de quiétude et de balancement, ce nouveau thème évoque davantage l'agitation interne et une tempête croissante. Le thème avance d'abord par saccades, avec son mouvement tortueux brusquement interrompu sur



Exemple 29 – Les préludes, thème n°4, mes. 109-114 avec *p*

des notes longues, harmonisé par des accords douloureux de septième diminuée (non représentés sur l'exemple). La section nous entraîne dans un sentiment d'angoisse croissante, avec un crescendo constant, une pulsation rythmique qui se stabilise progressivement et qui se fait de plus en plus obsédante, la reprise du thème en marche harmonique par demi-ton ascendant. De plus, en prenant un peu de distance pour embrasser d'un seul coup l'ensemble de ce qu'on a entendu jusqu'à présent, on réalisera que chaque thème exprime un sentiment bien caractérisé et clairement distinct des autres. Ainsi, les contrastes s'instaurent autant entre les thèmes adjacents qu'entre ceux qui ne le sont pas (sauf peut-être pour les thèmes 2 et 3, de caractères plus similaires).

La dernière transformation s'insère également dans la même section - le développement ou le *Scherzo* (exemple 29). Elle semble marquer le point culminant de la progression qui précède. On peut y voir les cors et trompettes marteler la même note, deux fois en *la* mineur, avant de tomber en *mi* bémol majeur (mes. 161-181). Le motif *p* ne semble pas apparaître dans la première phrase, mais plutôt dans la seconde, en *la* bémol majeur. Tant les rythmes pointés, les staccatos que

l'instrumentation farouche expriment un caractère saccadé et agressif (confirmé par l'indication "marcatissimo").

The image shows a musical score for three staves: Cuivres (top), Violons (middle), and a lower staff (likely Basses). The tempo is marked 'Marcatissimo'. The dynamics are marked 'p' (piano) in red. The score includes triplets and a bracketed section. The first system covers measures 163-170, and the second system starts at measure 5 and continues to the end of the excerpt.

Exemple 30 – Les préludes, thème n°5, mes. 163-170 avec p

Dans le chapitre 1 (1.2.3), nous avons attiré l'attention sur les ressemblances du motif initial du poème symphonique *Les Préludes* avec celui de la *Symphonie* de César Franck. Ici, nous avons vu que non seulement l'idée initiale de la *Symphonie* de Franck est similiaire à l'idée initiale de *Les Préludes* de Liszt, mais que dans les deux cas, cette idée participe d'une conception formelle basée sur les transformations thématiques. Comme nous l'avons vu, dans *Les Préludes*, l'idée exposée en exergue de l'introduction est reprise en tête de toutes les principales articulations formelles de l'oeuvre, de manière très reconnaissable ou déguisée. Mais surtout, elle donne lieu à des caractères expressifs très différents selon les contextes (voir tableau 7).

Par ailleurs, l'oeuvre de Franck se rattache à un genre de "musique pure", du moins en théorie. S'il y a un programme, il n'est pas explicite. C'est une différence évidente avec *Les Préludes* et son programme (d'après Gontran pour les *Quatre Eléments* puis Lamartine pour *Les Préludes*). Cela impacte la fonction ou l'interprétation des transformations thématiques: dans l'oeuvre de Liszt, le

programme permet de mieux suivre le parcours psychologique et expressif (et même l'identification des sentiments) des transformations. Chez Franck, si on reconnaît une transformation dans le caractère expressif des thèmes, aucune intrigue explicite ne permet de suivre leur progression. Toutefois, dans les deux œuvres on peut reconnaître une idée commune, très générale, d'une évolution graduelle de l'obscurité vers la lumière (ou "per aspera ad astra"). Cela est symbolisé entre autres par la progression du mode mineur du premier mouvement vers le troisième en majeur, éclatant dans la *Symphonie* ; et de l'introduction mineur dans *Les Préludes* se rendant vers un thème majeur à la fin de l'œuvre. Il s'agit d'un topos fameux depuis l'œuvre orchestrale de Beethoven avec les deux symphonies en mineur, les Symphonies 5 et 9, et d'autres œuvres orchestrales en mineur, comme l'*Ouverture Egmont* op. 84.

Découpage	Mesures	Transformation Expression
Introduction	Mes 1-34	Cellule <i>p</i> au début du thème. Monodie aux cordes « hésitant » puis « menaçant »
Thème n°1	Mes. 35-46	Cellule <i>p</i> au début du thème Cuivres graves « saccadé, victorieux et majestueux »
Thème n°2	Mes. 47-69	Cellule <i>p</i> au début du thème Pédale de tonique « Tendresse et quiétude »
Thème n°3	Mes. 70-90	Augmentation ornée de <i>p</i> Pédale de tonique « lyrique et champêtre »
Thème n°4	Mes. 109-180	Cellule <i>p</i> en début de thème « agité et menaçant »
Thème n°5	Mes. 161-181	Cellule <i>p</i> inséré dans le thème Cuivres « marcatisimo » « saccadé et agressif »

Tableau 7. – Récapitulatif des transformations dans *Les Préludes*

Conclusion

Cette recherche nous a permis de renouveler la perspective sur la *Symphonie en ré* de César Franck et de remettre en cause l'hégémonie du concept cyclique qui lui est associé. Dans le chapitre 1, notre attention s'est d'abord portée sur l'analyse de la théorie cyclique formulée par d'Indy dès 1899 et exprimée par écrit dans son *Cours de Composition musicale*. Son discours est imprégné de considérations nationalistes et idéologiques visant à démontrer une supériorité légitime des Français sur les Allemands. Dans sa démonstration, d'Indy établit une filiation directe de Beethoven à Franck tout en formulant les critères de perfection de cette forme à l'aide de métaphores chrétiennes (celles de la trinité et de la cathédrale). Dans sa perspective historique, l'auteur ignore presque totalement l'apport de Franz Liszt au développement de la forme cyclique, et il tend à réduire ce musicien à un pianiste en minimisant son statut de compositeur.

Pourtant, comme nous l'avons soulevé, la personnalité et l'œuvre de Franz Liszt semblent avoir beaucoup compté pour César Franck. D'une part, le second fait du premier un interlocuteur de choix auquel il rend compte de ses avancées professionnelles et compositionnelles (envois de partitions, demande d'aide, émulation de l'indépendance morale). D'autre part, la musique allemande fait une importante percée en France après la Première Guerre franco-prussienne. Le compositeur hongrois fait office de médiateur transculturel entre les deux pays et il y fait circuler notamment le genre du poème symphonique. La diffusion de ce genre doit beaucoup à la promotion inlassable de Saint-Saëns, ami de Franck qui le rencontre hebdomadairement au sein du comité de la SNM. Les techniques qui sont développées dans le cadre monopartite du poème symphonique de Liszt, mais aussi dans ses autres œuvres orchestrales (symphoniques, concertos pour piano), s'approchent beaucoup de la forme cyclique de par la réapparition de motifs et de thèmes.

De plus, la forme cyclique telle que théorisée par d'Indy et appliquée par ses successeurs vise essentiellement à démontrer un système d'unification au sein d'une œuvre musicale. Si ce concept a rendu de nombreux services à la musicologie, il ne tient pas compte de la dimension expressive des thèmes et des motifs ni de leur effet sur l'auditeur et l'auditrice. Notre pensée s'est donc orientée vers la « transformation thématique », une méthodologie fortement associée à l'œuvre de Franz Liszt qui préserve l'étude de la composante unificatrice, intègre la dimension expressive et évacue les connotations nationalistes et idéologiques qui entachent la théorie d'indyste.

Dans le chapitre 2, nous avons examiné les différentes transformations motiviques au sein de la *Symphonie en ré* de César Franck. Nous avons ainsi décortiqué l'introduction et les neuf thèmes principaux qui composent la *Symphonie*. Nous avons vu que la plupart des thèmes prenaient source dans les motifs issus des trois premières phrases de l'introduction et malgré l'utilisation des mêmes matériaux, nous avons pu observer les constantes variations de caractères. Ces motifs sont modifiés à l'aide de différentes techniques de variation mélodique (rétrograde, rétrograde inversé, inversion intervallique...), rythmique (augmentation, changement des figures rythmiques) et harmonique. Ces différentes techniques de transformation combinées à d'autres dimensions (les nuances, le registre, l'instrumentation) agissent sur le motif afin de lui conférer un caractère hésitant, mélancolique ou encore affirmé.

À la fin du chapitre 2, pour faire le lien avec les nombreux échanges de Franck et Liszt évoqués au chapitre 1, nous avons examiné les transformations thématiques dans le poème symphonique *Les Préludes* du compositeur hongrois pour montrer les similitudes et la singularité des transformations motiviques qui rapprochent cette œuvre et la *Symphonie en ré* de César Franck. En effet, les deux œuvres partagent un motif unificateur qui, dans les deux cas, est mis en exergue des principaux thèmes. De plus, certains des thèmes des deux œuvres adoptent des caractères expressifs similaires. Cela porte à s'interroger sur l'influence potentielle de Franz Liszt sur l'évolution du style de César Franck.

Cette étude ouvre des perspectives pour des recherches ultérieures. Pour maintenir notre entreprise dans des limites raisonnables, nous nous sommes bornée ici à l'analyse des motifs unificateurs au sein des corps thématiques de la *Symphonie* de Franck et du poème symphonique *Les Préludes* de Liszt. Ainsi, il serait utile de la compléter par l'étude des transformations motiviques hors corps thématique. De plus, une comparaison plus fine des stratégies de transformations expressives chez Liszt et Franck pourrait s'avérer très enrichissante. En effet, les deux compositeurs semblent avoir un faible pour l'utilisation de la réminiscence de thème dans un contexte de transition entre grandes sections.

Enfin, il serait intéressant d'exploiter cette méthodologie de la transformation thématique et motivique afin de mieux comprendre l'évolution du style de César Franck. Elle pourrait être appliquée aussi bien à l'œuvre instrumentale qu'à l'œuvre vocale, très (ou trop) souvent délaissée dans le domaine des études franckistes.

Références bibliographiques

- Bellaigue, Camille, « Revue Musicale », *La revue des deux mondes*, 03/1889.
- Berlioz, Hector, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Nouvelle édition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés et suivie de l'Art du Chef d'Orchestre, Paris, Henry Lemoine, 1843.
- Bonner, Andrew, « Liszt's "Les Préludes" and "Les Quatre Éléments:" A Reinvestigation », *19th-Century Music*, vol. 10, n° 2, 1986, p. 95-107.
- Boulan, Muriel, *La Symphonie française entre 1830 et 1870*, These de doctorat, Paris IV Sorbonne, 2011.
- , « Éditorial », *Musurgia*, vol. Volume XXVI, n° 1, 2019, p. 3-5.
- Bréville, Pierre de, « Les fioretti du père Franck », *Mercure de France*, 1 janvier 1938.
- Chateaubriand, François-René de, « De l'influence du christianisme dans la musique », dans *Génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, Livre Premier, Partie n°3 : Beaux-Arts, Paris, Flammarion, 1966, p. 281-285
- Chausson, Ernest, *Écrits inédits, journaux intimes, roman de jeunesse, correspondance, choix et présentation de Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau*, Monaco, Editions du Rocher, 1999.
- Chion, Michel. *Le Poème Symphonique Et La Musique À Programme*, Paris, Fayard, 1993.
- Deliège, Célestin, « César Franck et le jugement de goût », *Revue belge de Musicologie*, vol. 45, 1991, p. 13-26.
- Deruchie, Andrew, *The French Symphony at the Fin De Siècle: Style, Culture, and the Symphonic Tradition*, Rochester, University of Rochester Press, 2013.
- DeVoto, Mark, *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*, Hillsdale, Pendragon Press, 2004.
- Drabkin, William, « Motif », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- Dufourcq, Norbert, *César Franck, le milieu, l'œuvre, l'art*, Paris, éd. de la Colombe, 1949,
- Ehrhardt, Damien, « Liszt, figure de la médiation et de l'interculturalité », *Études Germaniques*, vol. n° 251, n° 3, 2008, p. 423-433.
- , « Liszt, médiateur entre la France et l'Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique », *Études Germaniques*, vol. n° 251, n° 3, 2008, p. 503-527.
- , *Les relations franco-allemande et la musique à programme 1830-1914*, Lyon, Symétrie, 2009.
- Emmanuel, Maurice, César Franck. *Étude Critique*, Paris, Laurens, 1930.

- Espagne, Michel et Michael Werner, *Les transferts culturels franco-allemands, coll Perspectives Germaniques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Etcharry, Stéphan, « Procédés cycliques dans la musique de chambre de Joaquín Turina : l'exemple des Quintette op. 1 et Sextuor avec piano op. 7 », *Musurgia*, vol. XXVI, n° 1, 2019, p. 41-56.
- Fausser, Annegret « Archéologue malgré lui : Vincent d'Indy et les usages de son temps » dans Schwarz, Manuela et Myriam Chimènes (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006, p. 123-133.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Franck, César, Notice analytique et thématique de la Symphonie en ré mineur, Société des Concerts du Conservatoire, 17 et 24 février 1889.
- , *Correspondance réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet*, Sprimont, Mardaga, 1999.
- Fulcher, Jane F. et Marie-Pierre Gaviano, « Concert et propagande politique en France au début du XXe siècle », *Annales*, vol. 55, n° 2, 2000, p. 389-413.
- Gaboriaud, Marie, *Une vie de gloire et de souffrance, le mythe de Beethoven sous la troisième république*, Paris, Classiques Garniers, 2017.
- Gallois, Jean, *Franck*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- Gut, Serge, « Y-a-t-il un modèle beethovénien pour la Symphonie de Franck ? », *César Franck*, coll. Revue européenne d'études musicales, Paris, Le léopard d'or, 1991.
- Indy, Vincent d', « De Bach à Beethoven », *La Tribune de Saint-Gervais*, vol. V, n° 8, 1899.
- , *Cours de composition musicale*, Premier Livre, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1903.
- , *César Franck*, Paris, Félix Alcan, 1906.
- , *Cours de composition musicale*, Deuxième livre, Première partie, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1909.
- , *Cours de composition musicale*, Deuxième livre, deuxième partie, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx d'après les notes prises aux classes de composition de la Schola Cantorum en 1899-1900, Paris, Durand, 1933.
- Lynne Johnson, *Franz Liszt and Camille Saint-Saëns: Friendship, Mutual Support, and Influence*, Thèse de Ph.D, Manoa, University of Hawaii, 2009.

- Jost, Peter, « Zur Charakteristik von Cesar Franck Instrumentation », dans Christianne Strucken-Paland et Ralph Paland (éd.), *Cesar Franck im Kontext : Epoche Werk und Wirkung*, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium Cesar Franck - Das Orgelwerk im Schaffenskontext vom 10. bis 13. Februar 2008 bei den César Franck Tagen der philharmonie Essen, Cologne, Verlag Dohr, 2009.
- Kaltenecker, Martin, « César Franck und der Diskurs des Organizismus », dans Christianne Strucken Paland et Ralph Paland (éd.), *César Franck im Kontext: Epoche, Werk und Wirkung*, Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium César Franck-Das Orgelwerk im Schaffenskontext vom 10. bis 13. Februar 2008 bei den César-Franck-Tagen der Philharmonie Essen, Cologne, Verlag Dohr, 2009.
- Keller, Hans « The Classical Romantics: Schumann and Mendelssohn », dans Hans-Hubert Schönzeler (dir.), *Of German Music : A Symposium*, Londres, Oswald Wolff, 1976
- Kraus, Beate-Angelika, « Komponieren im Schatten Beethovens: Cesar Franck und das Pariser Musikleben seiner Zeit », dans Peter Jost (éd.), *César Franck, Werk und Rezeption*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 2004.
- Kunel, Maurice, *César Franck, l'homme et son œuvre*, Paris, Grasset, 1949.
- Macdonald, Hugh, « Cyclic Form », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- , « Symphonic poem », *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- , « Thematic Transformation », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- , « Idée fixe », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001.
- Marc, Gérard, *Le gaullois : littéraire et politique*, Paris, 24 mars 1886.
- Maréchaux, Pierre. « À plus hault sens interpreter : Liszt, lecteur de Dante », dans Gaucher-Rémond, Élisabeth (ed.), *Le Moyen Âge en musique : Interprétations, transpositions, inventions*. Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Médicis, François de, *La maturation artistique de Debussy dans son contexte historique*, Turnhout, Brepols, 2020.
- Meyer, Leonard B. « A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity », *Music Theory Spectrum*, vol. 13, n°2, 1991, p. 241-251.
- Moortele, Steven Vande, « Liszt: Tasso and Die Ideale », dans *Two-Dimensional Sonata Form : Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*, Leuven University Press, 2009, p. 59-80.
- Pasler, Jann, « Deconstructing d'Indy, or the Problem of a Composer's Reputation », *19th-Century Music*, vol. 30, n° 3, 2007, p. 230-256.

- Paul, Charles B., « Rameau, d'Indy, and French Nationalism », *The Musical Quarterly*, vol. 58, n° 1, 1972, p. 46-56.
- Proksch, Bryan Jeffrey, *Cyclic Integration in the Instrumental Music of Haydn and Mozart*, Thèse de PhD, University of North Carolina, 2006.
- Prungnaud, Joëlle, *Figures littéraires de la cathédrale:1880-1918*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.
- « Reminiscence motif », dans *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2002.
- Ratner, Leonard, *Classic Music Expression, Form, and Style*, New York, Londres, Schirmer Books, 1980.
- Ramann, Lina, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, Breitkopf und Hartel, 1880-1883
- Ropartz, Guy, *Notations artistiques*, Paris, Alphonse Lemerre, 1891.
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*, Londres, Harper Collins, 1996.
- Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, Marie-Gabrielle Soret (éd.), Paris, Vrin, 2012
- Schwartz, Manuela et Myriam Chimènes (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, Liège, Mardaga, 2006.
- Serres, Louis de, « Quelques souvenirs sur le père Franck, mon maître », *L'Art Musical*, 29 novembre 1935.
- Stove, Richard, *César Franck: His Life and Times*, Lanham, Scarecrow Press, 2011.
- Strasser, Michael *Ars Gallica : The Société Nationale de Musique and its Rôle in French Musical Life*, Thèse de PhD, Urbana Champaign, Université de l'Illinois, 1998.
- Strucken-Paland, Christiane, *Zyklische Prinzipien in den Instrumentalwerken César Francks*, Kassel, Bosse Verlag, 2009.
- Suchowiejko, Renata, « 'Du métier à l'art' : l'enseignement de Vincent d'Indy » dans Manuela Schwartz et Myriam Chimènes (éd.), *Vincent d'Indy et son temps*, coll. Musique musicologie, Liège, Mardaga, 2006
- Swindells, Rachel Mary, *Tonality, Functionality and Beethovenian Form in the Late Instrumental Works of César Franck*, Thèse de PhD, University of Otago, 2012.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, « Les quatre significations du mot « classique » », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 12, n° 43 (1), 1958, p. 5-22.
- Vallas, Léon, *Vincent d'Indy: la maturité, la vieillesse*, Paris, Albin Michel, 1950.
- Vallas, Leon, *La véritable Histoire de Cesar 1822-1890*, Paris, Flammarion, 1955.

Saint-Arroman, Gilles, « Considérations sur la genèse et la théorie de la « forme cyclique » chez Vincent d'Indy », *Musurgia*, vol. XXVI, n° 1, 2019, p. 7-22.

Wallner, L. *Durendal*, *Revue catholique d'art et de littérature*, Pol Demade, Henry Carton de Wiart, Abbé Henry Moeller (éd.), Bulens, Paris, 1909.

Webster, James, *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Thèse de PhD, Cambridge, Cambridge University Press, 1991