

# La sonate pour violon et piano de César Franck

<http://alexandre-mesle.com>

26 avril 2016

## Table des matières

<b>1</b>	<b>Introduction</b>	<b>3</b>
1.1	Les oeuvres cycliques . . . . .	3
1.1.1	Rappel thématique . . . . .	3
1.1.2	Transformation thématique . . . . .	4
1.2	César Franck . . . . .	4
<b>2</b>	<b>La sonate de Franck</b>	<b>5</b>
2.1	Forme de la sonate . . . . .	6
2.2	Parcours Tonal . . . . .	6
<b>3</b>	<b>Thèmes</b>	<b>8</b>
3.1	Premier mouvement . . . . .	8
3.1.1	Thème <b>I.A</b> . . . . .	8
3.1.2	Thème <b>I.B</b> . . . . .	9
3.1.3	Thème <b>I.C</b> . . . . .	9
3.2	Deuxième mouvement . . . . .	10
3.2.1	Thème <b>II.A</b> . . . . .	10
3.2.2	Thème <b>II.B</b> . . . . .	12
3.2.3	Thème <b>II.C</b> . . . . .	13
3.3	Troisième mouvement . . . . .	13
3.3.1	Thème <b>III.A</b> . . . . .	14
3.3.2	Thème <b>III.B</b> . . . . .	16
3.3.3	Thème <b>III.C</b> . . . . .	16
3.4	Quatrième mouvement . . . . .	17
3.4.1	Thème <b>IV.A</b> . . . . .	17
3.4.2	Thème <b>IV.B</b> . . . . .	18
3.4.3	Thème <b>IV.C</b> . . . . .	19
<b>4</b>	<b>Forme des mouvements</b>	<b>19</b>
4.1	Premier Mouvement . . . . .	19
4.2	Deuxième Mouvement . . . . .	19
4.3	Troisième Mouvement . . . . .	20
4.4	Quatrième Mouvement . . . . .	20
<b>5</b>	<b>Conclusion</b>	<b>21</b>



# 1 Introduction

Les compositeurs ont souvent tenté de renforcer l'unité des oeuvres longues ou en plusieurs mouvements. Un de moyens utilisés était le rappel d'un thème ou d'un motif entendu précédemment, soit dans le même mouvement, soit dans un autre mouvement. Jouer un thème plusieurs fois dans un même mouvement était chose commune, mais le rappel thématique à travers différents mouvements d'une oeuvre, permettant de créer un lien fort entre les différents mouvements, était peu répandu avant le XIX-ème siècle.

Une extension du rappel thématique, la transformation thématique, a peu à peu pris place pour venir enrichir le lien pouvant exister entre les différentes occurrences d'un même thème. L'idée de transformer un thème, par exemple pour le développer (mouvement contraire, rétrograde, augmentation, diminution, etc.) date de bien avant le XIX-ème siècle. Mais il était très rare, avant et pendant la période romantique, d'observer une oeuvre en plusieurs mouvements dans laquelle tous les thèmes étaient reliés entre eux par des transformations.

La sonate pour violon et piano de Franck, dite communément sonate de Franck (1888), est d'après Vincent d'Indy "Le premier et le plus pur modèle dans de l'emploi cyclique des thèmes dans la forme sonate" ([1]). Bien qu'il existât déjà certains oeuvres à caractères cyclique, Franck fut le premier à aller aussi loin. Nous verrons dans cette sonate que les liens thématiques sont très forts et qu'aucun thème n'y apparaît sans relation avec les autres.

## 1.1 Les oeuvres cycliques

Une oeuvre est dite cyclique lorsque ses mouvements sont liés par des motifs thématiques communs, généralement pour renforcer son unité.

Ce lien thématique peut s'effectuer de deux façons : le rappel thématique, qui consiste à rejouer dans un mouvement un thème déjà entendu dans un mouvement précédent, et la transformation thématique, qui consiste à réutiliser un thème en le modifiant.

Dans un souci de simplification des phrases, nous utiliserons quelques fois le terme "mouvement" de façon abusive, en parlant par exemple d'une très grande section d'une oeuvre.

### 1.1.1 Rappel thématique

Il est fort rare qu'un thème, ou motif, ne soit utilisé qu'une seule fois dans une pièce. Qui dit "forme" dit "répétition", par conséquent un thème est fait pour être répété. Le développement d'une forme sonate par exemple, permet au compositeur de rappeler les thèmes, en leur appliquant des modifications. Et de ce fait le développement d'une sonate n'est pas interchangeable avec le développement d'une autre sonate.

Mais la répétition d'un même motif dans des mouvements différents était peu commune avant le XIX-ème siècle, même si quelques exemples existent, comme Messe en si de Bach ou la Messe en Ut de Mozart. Parmi les premiers exemples d'oeuvres cycliques figurent celles ou sont utilisés pour le final des éléments thématiques entendus au début. Entre autres ([2]) : la symphonie numéro 30 de Haydn, la sérénade Opus 8 de Beethoven, la symphonie numéro 3 de Brahms, ou encore la symphonie numéro 2 d'Elgar.

Le rappel thématique sera de plus en plus utilisé au *XIX*-ème siècle. Les pionniers étant Beethoven, avec par exemple la sonate pour piano en La (opus 101), Schubert, avec le entre autres le Trio avec piano en Mib et la Fantaisie en Do pour violon et piano, ou encore Berlioz avec la Symphonie fantastique.

Les générations suivantes de romantiques se montreront très friands de ce procédé. Par exemple Mendelssohn dans ces premières sonates pour piano, Schumann, qui à la fin de son quintette construit un fugato dont le sujet est le thème du premier mouvement et le contre-sujet le refrain du rondo. Les fameux leitmotiv de Wagner ([1]), ou encore les thèmes-personnages de Beethoven sont encore d'autres illustrations de ces thèmes qui apparaissent de façon récurrente au cours de différents mouvements d'une même oeuvre.

### 1.1.2 Transformation thématique

Les compositeurs romantiques, toujours dans l'idée d'unifier les différents mouvements d'une oeuvre par la répétition d'éléments thématiques, vont affiner leur façon d'aborder les choses. On parle de transformation thématique lorsque des cellules (par exemple mélodiques, rythmiques ou harmoniques) sont présentes dans plus d'un mouvement ([2]). Il s'agit donc d'une façon de lier des thèmes entre eux sans avoir à les répéter de façon exacte.

Un thème et variations est aussi un exemple dans lequel un thème sert de fil conducteur à une pièce et subit de nombreuses transformations, quelques fois jusqu'à devenir méconnaissable. Et des thèmes et variations existaient déjà au *XVII*-ème siècle, mais il s'agit d'une forme assez rudimentaire (ce qui ne dénigre pas l'habileté nécessaire pour composer des variations intéressantes).

Liszt, déjà dans ses premières oeuvres pour piano, a très rapidement abandonné la forme sonate pour construire des oeuvres d'une forme plus proche du "thème et transformations", par exemple la fameuse sonate en si mineur.

Beethoven, dans la sonate pathétique, a utilisé des transformations rythmique d'un même thème à travers les trois mouvements, créant ainsi une oeuvre en plusieurs mouvements aux thèmes liés par un fil conducteur.

La sonate que nous nous proposons examiner va beaucoup plus loin.

## 1.2 César Franck

César Franck a été selon certains ([1]) le premier compositeur à aller aussi loin dans le rappel et la transformation thématique.

Bien qu'il ait composé essentiellement des oeuvres religieuses pendant une bonne partie de sa vie, beaucoup estiment ([2]) que ses oeuvres de maturité son bien plus intéressantes. On compte parmi ces oeuvres essentiellement de la musique de chambre (par exemple le quintette) et d'orchestre (symphonie en Ré).

Franck utilise aussi un certain nombre de procédés qui aident à reconnaître sa musique ([2]). Par

exemple des groupes de deux accords dont il se sert pour créer un balancement (Eolides mesures 1 et 2), et dans lesquels généralement le deuxième accord est très expressif. Il effectue souvent des légères modifications sur le deuxième accord pour créer un effet de surprise.

On trouve aussi dans son oeuvre, en particulier dans le quintette, de nombreuses utilisations des rythmes iambiques :



Sans vouloir chercher chez Franck une symbolique du nombre 3, bon nombre de ses oeuvres sont triptyques (trois sections, ou trois thèmes...), par exemple le prélude, choral et fugue pour piano. En terme de nombre de mouvements, la sonate pour violon et piano fait exception vu qu'elle en comporte 4.

La forme cyclique est récurrente dans l'oeuvre de Franck, outre la sonate pour violon et piano, on observe une forme cyclique dans le prélude, choral et fugue pour piano, ou encore dans le trio en Fa# mineur.

## 2 La sonate de Franck

Offerte comme cadeau de mariage à Ysaÿe, la sonate pour violon et piano de Franck, appelée communément "la sonate de Franck", fut composée en très peu de temps. La richesse thématique et la subtilité de la construction qu'on y observe l'inscrivent parmi les oeuvres les plus appréciées du compositeur.

A titre anecdotique, Vincent d'Indy avait réussi à faire programmer la sonate de Franck au cercle des XX en 1888. Malheureusement, des problèmes d'éclairage ont forcé Ysaÿe et sa pianiste à jouer les 3 derniers mouvements dans le noir... ([3])

Nous verrons par la suite pour quelles raisons cette sonate est considérée par d'Indy (et bien d'autres) comme une des meilleures illustrations de la forme cyclique<sup>1</sup>

---

1. A moins de recopier l'intégralité de la partition dans ce document, il sera impossible de faire une analyse exhaustive tant il y a de choses à dire et tant cette sonate est soignée jusque dans le moindre détail. C'est donc la mort dans l'âme que l'auteur de ce document, dans un souci de synthèse, dut se résoudre à passer sous silence bon nombre d'informations pourtant essentielles. Ce sacrilège peut-être sera-t-il payé un jour, peut-être le compositeur se trouvera-t-il trahi au point de demander des comptes au jour du jugement dernier. Je ne pourrai alors m'avancer vers lui qu'avec le regard fuyant vers le bas, rongé par la contrition, et ne pouvant justifier une telle opprobre que par le fait d'avoir voulu éviter au lecteur tout découragement.

## 2.1 Forme de la sonate

Cette sonate est en quatre mouvements. Le tableau ci-dessous les met en correspondance avec leurs tempos.

Mouvement	Tempo
<i>I</i>	Allegretto ben Moderato
<i>II</i>	Allegro
<i>III</i> (Recitativo - Fantasia)	Ben Moderato
<i>IV</i>	Allegretto poco mosso

Ce découpage en mouvement est pour le moins surprenant. Tournemire([4]), un ancien élève de César Franck, considère que le premier mouvement n'est qu'un prologue et que la sonate ne commence qu'au deuxième mouvement. Le tempo choisi initialement par Franck était beaucoup plus lent, et Ysaÿe, l'interprète pour qui cette sonate avait été composée, avait insisté pour que Franck augmente le tempo ([3]). Ce mouvement est souvent joué à une vitesse légèrement inférieure à celle mentionnée dans la partition<sup>2</sup>.

Le deuxième mouvement occasionne à la première écoute une surprise, là où on s'attend à un mouvement lent (c'est-à-dire plus lent que le premier), une véritable tempête se déchaîne! De part sa longueur, la forme du deuxième mouvement n'est pas simple à mettre en évidence. Nous verrons toutefois qu'il s'agit d'un premier mouvement de sonate.

Le troisième mouvement fait office d'intermède. Il serait assez hasardeux de l'assimiler à un scherzo étant donnée la mesure (à 2/2). Il porte de plus le titre *Recitativo - Fantasia*, ce qui signifie d'une part qu'il est libre en terme de forme (*Fantasia*), d'autre part qu'il se présente davantage comme une mélodie accompagnée (*Recitativo*) dans laquelle le violon s'exprime dans un discours proche de l'improvisation.

Le dernier mouvement, par contre, est proche d'un rondo de sonate. Les refrains et les couplets nous emmènent de modulation en modulation jusqu'à ce qu'un dernier refrain, joué dans le ton principal, vienne conclure la pièce.

Au lieu d'écrire une sonate au sens formel du mot, Franck a écrit une suite, dans laquelle il nous emmène de surprise en surprise. Les mouvements *I* et *III* étant des moments de calme entre les mouvements *II* (agité) et *IV* (solennel et foisonnant).

## 2.2 Parcours Tonal

L'idée que cette sonate n'est pas une juxtaposition de pièces (interchangeables avec les mouvements d'une autre sonate de même tonalité) est renforcée par le fait que les mouvements ne sont pas tous dans la même tonalité :

---

2. Je confirme, pour avoir essayé de le faire qu'il est très difficile de faire sonner le premier mouvement si on le joue trop lentement, c'est probablement le problème qu'avait rencontré Ysaÿe

Mouvement	Tonalité au début	Tonalité à la fin
<i>I</i>	La majeur	La majeur
<i>II</i>	Ré mineur	Ré majeur
<i>III</i>	Sol mineur	Fa# mineur
<i>IV</i>	La majeur	La majeur

On commence par observer qu'à cause du troisième mouvement, il a été nécessaire de discerner les tonalités de début de fin. On remarque aussi que les mouvements *I* et *II* se terminent sur la dominante du mouvement suivant. Les mouvements *I*, *II* et *III* commencent tous sur leur dominante. En effet, le mouvement *I*, commence de la sorte :



Donc sur un accord de dominante de La majeur. Le deuxième mouvement, lui commence par une dominante de Ré mineur :



distinctes. Au fil des sections, Franck effectue un parcours tonal qui passe par un dernier couplet en La Majeur avant de conclure par une coda dans la même tonalité. Il est assez fréquent dans ses oeuvres que seuls les premier et dernier mouvements soient dans la tonalité principale ([1]).

Les mouvements *II* et *III* sont donc reliés aux mouvements qui les précèdent par ces accords de dominante, et le fait que les trois premiers mouvements commencent sur des dominantes crée une tension et une instabilité dès les premières notes.

Cette façon de combiner les mouvements et de les fondre les uns dans les autres est un moyen parmi d'autres de créer une unité dans la sonate. Nous allons voir par la suite que Franck est allé beaucoup plus loin.

### 3 Thèmes

Cette sonate a, parmi ses particularités, celle d'être cyclique : l'intervalle de tierce entendu au début du premier mouvement est utilisé tout le long de l'oeuvre comme un fil conducteur. Presque tous les mouvements par la suite contiennent un thème basé sur cet intervalle. Et si ce n'est pas le cas, il portent des caractéristiques rappelant des thèmes entendus précédemment.

En plus de ce fil conducteur liant les thèmes entre eux, tous les mouvements citent des thèmes des mouvements précédents. Par conséquent certains thèmes disparaissent tandis que d'autres resurgissent et sont plus ou moins mis en valeurs au fil des citations. Franck utilise donc à la fois des rappels thématiques et des transformations thématiques.

Nous verrons que la plupart des thèmes possèdent une caractéristique surprenante, et renforçant l'idée que la tierce est un élément central dans cette sonate. Les thèmes sont presque tous modulants, et ils modulent à la tierce supérieure.

L'oeuvre étant cyclique, il est impossible d'obtenir une analyse pertinente des thèmes en considérant les mouvements séparément. Comme de plus ils sont nombreux, le risque de les confondre n'est pas négligeable. Ils seront donc référencés avec une notation pointée, ainsi chaque thème sera préfixé par le numéro du mouvement où il est exposé.

#### 3.1 Premier mouvement

Le mouvement *I*, considéré comme un prologue, expose un thème *I.A* qui sera rappelé dans le reste de la sonate, et un thème *I.B* qui disparaîtra à la fin du mouvement. Le thème *I.A* est exposé au violon dès la mesure 5.

##### 3.1.1 Thème I.A

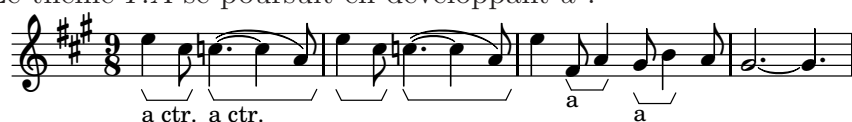


Ce thème, qui pourrait sembler debussyste, est construit sur les arpèges des accords qui l'engendrent. Le tempo rapide (conseillé à Franck par Ysaÿe) et la densité du son avec lequel ce mouvement est généralement interprété, rappellent plutôt la musique romantique allemande.



Une particularité de *I.A* est qu'il est interprété exclusivement au violon (du moins dans le premier mouvement). Et on remarque que les notes de début de fin de phrase sont l'aboutissement de tierces ascendantes, le motif ainsi observé est noté *a*. Les notes les plus hautes des phrases sont systématiquement atteintes avec des intervalles de tierces.

Le thème *I.A* se poursuit en développant *a* :



Le mouvement *I* développe ce thème jusqu'à l'aboutissement d'un climax, laissant alors la place au deuxième thème.

### 3.1.2 Thème I.B

Ce thème est joué exclusivement au piano. Et tandis que *I.A* est développé en suivant un grand crescendo, *I.B* amorce un grand decrescendo.



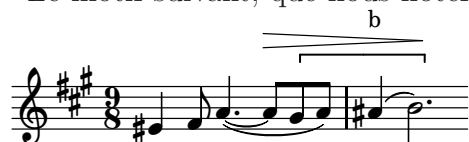
Comme s'il en était le négatif, ce thème présente des caractéristiques s'opposant à celles de *I.A*, sa tête est construite sur une tierce descendante (donc *a* en mouvements contraires) et la sixte descendante que l'on observe peu après est le renversement de *a*.

*I.A* est un thème intérieur, ce qui contraste avec *I.B* qui est plutôt éclatant. De plus, *I.B* module dès la première mesure, et est construit comme une marche modulante à la tierce (levée en Mi, modulation en Sol deux mesures plus loin).

*I.B* est exposé trois fois, et à chaque exposition il est raccourci, jusqu'à s'effacer complètement devant *I.A*. Le premier mouvement est donc un dialogue entre ces deux thèmes, dont un seul (le *I.A*) sera cité par la suite.

### 3.1.3 Thème I.C

Le motif suivant, que nous noterons *b*, est récurrent dans ce mouvement :



Énoncé avec insistance, il s'agit du seul motif dans tout le premier mouvement où le piano double le violon. Il est lié à *a* par le fait qu'il parcourt une tierce mineure par mouvement chromatique. *b* accompagne des modulations très expressives, par exemple au ton supérieur par le II-ème degré :

Mi majeur      Fa# mineur

app      app      app

7      6 5      9 7 #

app      np

V      II      ant V

*b* est repris deux fois par le piano en mouvements contraires dans une section que nous noterons *I.C* :

b mvt. ctr.      b

*I.C* pas un thème à proprement parler, il s'agit davantage d'un motif servant de transition entre *I.B* et *I.A*.

### 3.2 Deuxième mouvement

Considéré comme le "vrai" premier mouvement par certains ([4]), le deuxième mouvement a la forme d'un premier mouvement de sonate à trois thèmes. De façon surprenante, seule une transformation du *II.A* sera réutilisée dans les mouvements suivants. Le goût prononcé de Franck pour les tryptiques et le fait que ce mouvement comporte trois thèmes est peut-être une coïncidence, la question mérite toutefois d'être posée.

#### 3.2.1 Thème II.A

Le deuxième mouvement avec son écriture de piano en arpèges (avec "mélodie aux pouces"), a un caractère très romantique, dans le style de Liszt, ou encore de Schumann. *II.A* est joué la plupart du temps à l'unisson par le violon et le piano, contrastant avec l'écriture en dialogue du premier mouvement.

Le thème *II.A* est construit autour du motif *a'* (une tierce ascendante suivie d'une seconde descendante), qui n'est autre qu'un prolongement de *a*.

a'

a

a'

a'

5

a

a' en mvt. ctr.

La notation *a'* pourrait être contestée par les puristes, il a certes été fait abstraction des ornements, et seules les "grosses" notes ont été utilisées pour identifier *a'*. On observe toutefois, de façon analogue à *I.A*, un thème en forme de  $\wedge$  (*torculus*, [1]), c'est-à-dire un intervalle ascendant suivi

d'une intervalle descendant. On remarque que la juxtaposition des motifs  $a'$  (et dérivés) engendre une marche et que la tension s'accroît pendant les 6 premières mesures, jusqu'au point culminant (un ré) qui est atteint avec un intervalle de tierce.

Le caractère foisonnant de ce thème vient d'une part de la répétition inlassable de  $a'$ , mais aussi de l'écriture en imitation obtenue en observant la basse :

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system is similar but transposed up a third. In the second system, some notes in the treble staff are enclosed in parentheses. Brackets labeled 'a'' are placed under the bass lines of both systems, indicating the motif being discussed.

On remarque que la basse joue le motif  $a'$  en augmentation. De plus, les mesures 3 et 4 de l'extrait sont la transposition à la tierce supérieure des mesures 1 et 2. Les notes faisant exception ont été placées entre parenthèses. On constate donc que l'intervalle de tierce, générateur de la sonate, ne se trouve pas que dans le matériau mélodique, il influence aussi le parcours tonal.

*II.A* s'étend sur 10 mesures, ce qui lui confère un caractère instable en plus de son écriture dense et agitée. Une cellule rythmique récurrente dans le thème *II.B*, notée  $x$ , renforce cette instabilité :

The image shows a rhythmic cell labeled 'x'. It consists of a quarter note, followed by a quarter rest, followed by a pair of eighth notes.

Le caractère agité et haletant induit par cette cellule vient des appuis sur les contre-temps de la noire et de la première double croche, Mettre en valeur toutes les occurrences de  $x$  dans *II.A* occasionnerait une cacophonie visuelle inutile, tant elle est fréquemment utilisée : une mesure sur deux pendant les quatre premières mesures, puis en boucle pendant deux mesures avant de disparaître (dans un dernier sursaut à la huitième mesure du thème).  $x$  est utilisé pour créer une tension croissante dans les 6 premières mesures.

Dans le développement, *II.A* sera utilisé sous une version épurée de ces doubles croches qui lui donnent son caractère nerveux :

The image shows a simplified version of the motif 'a' in a treble clef. It consists of a quarter note, a quarter rest, and a pair of eighth notes, all within a single measure. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

Il ne sera jamais utilisé dans la tonalité de l'exemple ci-dessus, cet extrait sert juste à nous montrer la correspondance entre *II.A* et le motif qui sera utilisé dans les rappels thématiques et le développement.

$x$  est souvent utilisée en même temps qu'un motif mélodique, noté  $b'$ , qui sert dans cet extrait à

ornementer  $a$ .  $b'$  est composé de deux demi-tons consécutifs (ou encore d'un ton suivi d'un demi-ton) :

5

b en mvt. contraires

On remarque que fréquemment, le premier des deux intervalles de  $b'$  est une seconde majeure. Cela certes pourrait sur un plan théorique se discuter. Toutefois ces notes serrées à la fois rythmiquement et mélodiquement donnent un caractère haletant à ce thème, l'effet obtenu est donc très proche. En étant excessivement pointilleux, on pourrait même considérer que comme un ton auquel on ajoute un ton et demi forment une tierce mineure, le motif  $b'$  est lié au motif  $a$ .

$b$  est cité en mouvement contraire dans la huitième mesure. De par la façon dont on y observe une succession de petits intervalles,  $b$  et  $b'$  sont très proches.

### 3.2.2 Thème II.B

Ce thème est intercalé entre *II.A* et *II.C*, et la façon dont il cite les différents motifs observés précédemment lui octroie une place de choix dans la sonate :

a

Fa majeur

a

La majeur

5

b'

a'

Fa# mineur

La mineur

13

I.A

I.A

Le thème est délimité, sur cet extrait, par un grand crochet. La transition précédant l'exposition du thème est une citation de *I.A*. On remarque que la tête de *II.B* est construite sur le motif  $b'$  et que le point le plus haut est atteint avec le motif  $a$ . On observe les mêmes modulations à la tierce que dans *I.B* : les quatre premières mesures sont en Fa majeur puis le thème module en La majeur. À la suite du thème se trouve une transition qui nous conduit vers *II.C*. On remarque dans cette transition des citations du thème *I.A* ainsi que de nombreux intervalles de sixte descendante (renversement de  $a$ ). De la même façon que dans *II.B*, cette transition, d'abord en fa# mineur, module à la tierce supérieure, la mineur.

La transition est close par un balancement entre deux accords :

Afin d'éviter une indigeste superposition de chiffres (due à la présence de la pédale), les chiffres d'accords ont volontairement été remplacés par une synthèse rapide ne nuisant pas à leur compréhension. Ici Franck a utilisé l'accord de tonique de la mineur et le *V/V* sur pédale de tonique, au deuxième balancement, il a altéré le deuxième accord pour créer une surprise et ainsi le rendre davantage expressif.

*II.C* est exposé deux fois, une fois en Fa majeur, conformément aux extraits ci-avant, et la deuxième fois en Ré majeur. On remarquera que lors de la deuxième occurrence de ce thème, à jouer *ff*, le violon joue une sixte plus haut, montant donc jusqu'au contre-la#, et le piano est écrit une tierce plus bas, faisant ainsi descendre la main gauche jusqu'à la touche la plus grave de l'instrument.

### 3.2.3 Thème II.C

Au thème *II.A* agité, et au *II.B*, à l'élan plein d'euphorie, se succède *II.C*, marquant un contraste de par son caractère intérieur et recueilli :

Ce thème est accompagné par deux accords, ayant tous les deux fa pour basse :

Le balancement entre deux accords, si souvent utilisé par Franck, se retrouve ici : l'accompagnement oscille entre une sous-dominante (*VI* et *IV-*) et une tonique (*I* en majeur ou en mineur). Le premier accord, sur son premier renversement (donc chiffré 6), est un Réb majeur et le deuxième un fa majeur, on remarque au passage que ces deux accords sont distants d'une tierce.

Profitons-en pour remarquer que la tierce servant de fil conducteur n'est pas utilisée seulement de façon mélodique. Elle sert aussi à fixer le parcours tonal, comme on l'a observé sur les multiples modulations à la tierce supérieure. Et nous venons d'observer un exemple dans lequel la tierce se retrouve dans les enchaînements accords.

## 3.3 Troisième mouvement

Le troisième mouvement est très foisonnant tant les thèmes y sont nombreux. Et pourtant, la plupart de ces thèmes sont des citations ou des transformations de thèmes déjà entendus. Par conséquent,

j'éviterai d'alourdir la lecture de ce document en affectant un nombre élevé de lettres majuscules à chaque matériel thématique utilisé. Je n'allouerai de lettres qu'aux thèmes (*III.B* et *III.C*) qui seront utilisés dans par la suite (donc dans le mouvement *IV*), et le thème *III.A* sera le regroupement de plusieurs éléments thématiques.

### 3.3.1 Thème III.A

Les thèmes composant *III.A*, bien que non utilisés dans le quatrième mouvement, sont tous construits sur des motifs ou des thèmes entendus dans les deux premiers mouvements. Le premier de ces motifs se trouve dans l'introduction, jouée par le piano, qui permet de faire la transition depuis l'accord de Ré majeur terminant le mouvement *II* en la muant en dominante :

Alors que l'on attend un accord de Sol mineur, le violon joue un accord de Mib majeur (degré VI), donnant un effet proche de celui d'une cadence rompue :

Il ne s'agit pas exactement d'une cadence rompue parce que cet accord est renversé (chiffré 6), de la même façon que dans *II.C* (accord majeur renversé, la tierce à la fois au thème et à la basse). Cette pseudo-cadence rompue sert à effectuer un emprunt en Mib, qui est une tierce en dessous de Sol. On remarque au passage que cet extrait, joué au violon seul, développe le motif *a'* en mouvement contraire.

Ce solo de violon se poursuit sur le motif en arpèges suivant :

On remarque d'une part que cet extrait esquisse le thème *II.A*, et que de plus chaque note de *II.A* est abordé par un intervalle de tierce (motif *a*). Cet extrait sera, plus tard dans ce mouvement, repris au piano et superposé au motif de violon suivant :

On remarque au passage que le thème *II.A* commence sur le premier temps dans l'extrait ci-dessus, et sur le troisième temps dans l'extrait qui le précède. La superposition des deux forme un canon, initié par le violon et repris à la tierce inférieure par le piano.

A ce thème succède deux phrases citant *I.A* par l'intermédiaire de *a*, et modulant à la tierce mineure inférieure.

Cet extrait est d'une subtilité harmonique certaine, les pistes étant brouillées par les accords de neuvième, et l'utilisation du *II*-ème degré. Les chiffres mentionnés correspondent à la perception de l'auteur, et sont bien entendu discutables. Lorsque le premier accord est joué, nous sommes encore en Sol mineur, mais comme il sert à effectuer une modulation en Ré mineur (qui ne se perçoit vraiment que lorsque le mi bécarré est joué), il a été chiffré *IV* de Ré mineur. On observe aussi un emprunt à l'homonyme de ré mineur, qui s'entend lorsque le si bécarré est joué à la deuxième mesure par le pouce de la main droite. Sans cette note, on aurait une fausse relation de demi-ton dans la ligne mélodique, d'où l'emploi d'un accord de neuvième pour accompagner cette modulation.

De façon assez surprenante, cette phrase se termine par un enchaînement  $V \rightarrow II$ , assez peu utilisé du fait de sa couleur modale, mais très apprécié par Franck. En effet les balancements entre *V* et *II* sont récurrents dans cette sonate : deux premières mesures de *I.A*, 5-ème et 6-ème mesures de *II.A*.

La première occurrence de cette phrase nous emmène donc en Ré majeur et la deuxième en Si majeur, où est exposé le thème suivant, contrastant avec les précédents par ses petits intervalles :

Une fois de plus, on observe un balancement entre deux accords, le deuxième subissant des altérations expressives :

Le fa double dièse nous montre que Franck (ou l'éditeur) a pensé le début de l'extrait en Do# mineur. Franck se sert ensuite de l'altération du deuxième accord de balancement pour effectuer





thème est repris quatre fois, en Fa# mineur et en Si mineur dans le *III*-ème mouvement, puis en Ré# mineur et en Fa mineur dans le dernier mouvement, soit presque une octave au dessus de l'extrait ci-dessus. Joué dans des registres de plus en plus aigus, il revient à chaque occurrence avec davantage d'intensité (*mf*, *f*, *ff*, *ff*), jusqu'à son point culminant lors de sa dernière apparition, sur un contre do bémol.

### 3.4 Quatrième mouvement

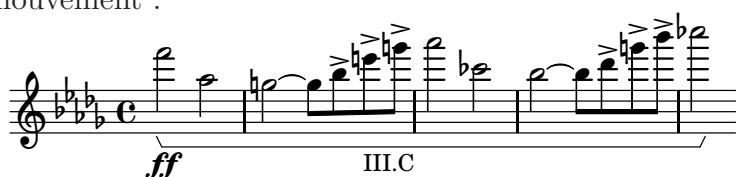
Le quatrième mouvement n'introduit qu'un seul thème, le *IV.A*, qui sert de refrain. Les deux autres thèmes, notés *IV.B* et *IV.C* sont en fait des développements de motifs apparaissant dans *IV.A*. Comme nous allons le voir, les couplets de ce mouvement utilisent des citations de thèmes déjà entendus. Les deux premiers couplets citent par exemple un thème extrait du troisième mouvement :



Le troisième couplet, très long et construit comme un développement de premier mouvement de forme sonate, commence par une citation du premier thème entendu dans la sonate :



Et le climax du troisième couplet est atteint sur un rappel du thème suivant, provenant du troisième mouvement :



#### 3.4.1 Thème *IV.A*

Le quatrième mouvement commence par une exposition du thème du refrain :



En plus de s'amorcer sur le torculus *a'* en mouvement rétrograde, il suit le même mouvement mélodique que *I.A*. Il se poursuit sur deux motifs, notés *c* et *d*, qui seront développés dans les couplets :



L'effet foisonnant de *IV.A* vient en grande partie du canon repris à l'octave supérieure par le violon :

A musical score for the third refrain of IV.A. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, while the violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence.

Dans le troisième refrain, *IV.A* est transposé en Do# majeur, soit une tierce au dessus de sa tonalité d'origine, et les parties de piano et de violon y sont échangées. Plus tard dans le même refrain, il est de nouveau amorcé par le piano, mais cette fois-ci en Mi majeur, donc encore une tierce au dessus. Pour le quatrième et dernier refrain, juste avant le final, *IV.A* est rejoué dans sa tonalité d'origine.

### 3.4.2 Thème *IV.B*

Les troisième et quatrième refrains sont ponctués par ce thème au caractère emphatique (ici en la majeur) :

A musical score for the theme IV.B. It consists of two staves of a single melodic line in E major (one sharp). The time signature is common time (C). The first staff starts with a measure of rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the first measure of the second staff, which begins with a 'c' marking. The theme concludes with a final cadence.

On observe qu'il s'agit d'un développement de *c*. Il est utilisé lors de sa première exposition, pour amorcer le troisième couplet, appelé abusivement développement. Cette idée que ce couplet est un développement est renforcée par le fait que *IV.B* est énoncé en mi majeur tonalité de la dominante. Il est énoncé une deuxième fois, en la majeur, pour clore la sonate.

A musical score for the fourth refrain of IV.A. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is common time (C). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, while the violin part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence.

Dans l'exemple ci-dessus, en mi majeur, on observe que contrairement à *IV.A*, les deux voix du canon sont décalées de deux temps, ce qui donne un effet foisonnant analogue à celui d'une strette. Aussi bien dans *IV.A* que dans *IV.B*, les deux voix sont en imitation exacte. Seul un la# à la fin de *IV.B* fait exception.

### 3.4.3 Thème IV.C

Il est quelque peu abusif de considérer comme un thème l'élément mélodique *IV.C*, il convient toutefois de le citer tant il est utilisé dans ce mouvement :



Utilisé dans le dernier couplet et dans la coda, il est construit à partir du motif *d*, extrait du thème *IV.B*. Il est joué trois fois de suite dans le développement : en Lab mineur, Dob mineur, Mib mineur. Et un peu plus loin dans le même développement, il réapparaît trois fois : en Sib mineur, Réb mineur et Fa mineur. On constate les deux fois des modulations à la tierce supérieure. Outre la citation de *IV.C*, comme un sursaut à la fin du développement (mesure 173), il termine le mouvement en étant repris en La majeur.

## 4 Forme des mouvements

### 4.1 Premier Mouvement

Le premier mouvement a un la forme d'un premier mouvement de sonate sans développement, analogue au 13-ème quatuor de Beethoven op 130 ([1]), composé en 1826. L'absence de développement rend ce mouvement bien moins important que le deuxième, et c'est la raison pour laquelle certains analystes le considère comme un prologue ([4]).

Section	Thème	Tonalité
Exposition	<i>I.A</i>	La majeur
	<i>I.B</i>	Mi majeur
	<i>I.A</i>	Do# mineur
	<i>I.C</i>	Do majeur
Réexposition	<i>I.A</i>	La majeur
	<i>I.B</i>	
	<i>I.A</i>	
	<i>I.B</i>	
	<i>I.A</i>	
	<i>I.C</i>	
Coda	<i>I.A</i>	La majeur

Le thème *I.A* n'est jamais développé de façon identique, pour ne pas alourdir les notations, les différentes déclinaisons ont toutes été notées de la même façon.

Plutôt qu'un développement, Franck met en place à la fin de la Réexposition un dialogue entre les deux thèmes, les occurrences des thèmes s'affrontant deviennent de plus en plus courtes jusqu'à la coda qui se termine sur *I.A*

### 4.2 Deuxième Mouvement

Ce mouvement a une forme de premier mouvement de sonate à 3 thèmes.

Section	Thème	Tonalité
Exposition	<i>II.A</i>	Ré mineur
	<i>II.B</i>	Fa majeur
	<i>II.C</i>	Fa mineur
Développement	<i>I.A</i>	Fa mineur
	<i>I.C</i>	La mineur
	<i>I.A</i>	La mineur
	<i>I.C</i>	Do# mineur
	<i>I.A</i>	Do# mineur
	<i>b + I.B</i>	Fa mineur
Réexposition	<i>II.A</i>	Ré mineur
	<i>II.B</i>	Ré majeur
	<i>II.C</i>	Ré mineur
Coda	<i>I.A</i>	Ré mineur

### 4.3 Troisième Mouvement

Ce mouvement qualifié de fantaisie, emprunte un parcours assez libre :

Thème	Tonalité
<i>III.A</i>	Sol mineur
<i>II.A</i>	Fa# mineur
<i>III.B</i>	Fa# mineur
<i>III.C</i>	Fa# mineur
<i>III.B</i>	Do# mineur
<i>I.A</i>	Do# mineur
<i>III.C</i>	Si mineur
<i>III.A</i>	Fa# mineur

On remarque au passage que des thèmes entendus dans les deux premiers mouvements sont utilisés.

### 4.4 Quatrième Mouvement

Le quatrième mouvement a la forme d'un rondo :

Section	Thème	Tonalité
Refrain 1	<i>IV.A</i>	La majeur
Couplet 1	<i>III.B</i>	La mineur
Refrain 2	<i>IV.A</i>	Do# majeur
Couplet 2	<i>III.B</i>	Do# majeur
Refrain 3	<i>IV.A</i>	Mi majeur
Couplet 3	<i>IV.B</i>	Mi majeur
	<i>I.A</i>	Mi majeur
	<i>IV.A</i>	Sib mineur
	<i>IV.C</i>	Lab mineur
	<i>III.C</i>	Ré# mineur
	<i>IV.C</i>	Sib mineur
	<i>III.C</i>	Fa mineur
	<i>III.B</i>	Do majeur
Refrain 4	<i>IV.A</i>	La majeur
Coda	<i>IV.B</i>	La majeur

## 5 Conclusion

Nous venons de voir de quelle façon l'intervalle de tierce sert de lien pour unifier la totalité du matériel de cette sonate. Bien plus que cela, les enchaînements d'accords et les modulations à la tierce sont ici privilégiés, faisant de cette sonate une pièce de choix en matière d'oeuvre cyclique.

Le rappel thématique est devenu systématique dans les oeuvres d'une certaine durée, notamment les musiques de film et de scène. La transformation thématique a été réutilisée par exemple, à travers la musique sérielle. Ou encore à travers toutes les musiques de scène ou de films ou un thème est attribué à un personnage.

Certains trouveront ce commentaire exagéré, mais d'après Vincent d'Indy, ([?]), la science permettant de créer des oeuvres cycliques est passé directement des mains de Beethoven à celles de Franck. La discussion pourrait être longue... Même si elle ne remet pas en cause la qualité de cette sonate.

## À propos

Ce document a été mis en page avec  $\text{\LaTeX}$ , les extraits musicaux, recopiés depuis l'édition proposée sur la bibliothèque en ligne [imslp.org](http://imslp.org) ont été gravés avec `Lilypond` et intégrés au document avec `lilypond-book`. Les caractères européens n'étant pas supportés par `Lilypond`, les commentaires textuels écrits directement dans les extraits musicaux sont volontairement sans accents.

La version web de cette analyse, générée avec `latex2html` est disponible à l'adresse <http://alexandre-mesle.com/download/musique/analyses/cesarFranck/>.

## Références

- [1] Vincent D'Indy. *Cours de composition*.
- [2] Grove, dictionary of music and musicians.
- [3] J. M. Fauquet. *César Franck*. Fayard edition.
- [4] C. Tournemire. *César Franck*.