

César FRANCK (1822-1890)

Sonate pour violon et piano



1 – Introduction

La musique française en général, et la musique de chambre en particulier, a connu un incontestable renouveau après la défaite de la France face aux Prussiens en 1870. Nous en analysons les causes plus bas.

Probablement, le recul nous manque encore pour juger de la seconde moitié du XX^e siècle. La période entre les deux guerres a été fructueuse, mais pâlit de la concurrence de génies tels que Bartók, Schoenberg, Berg, Webern. En revanche, la période s'étendant de 1870 à la première guerre mondiale vit la musique de chambre française s'élever au zénith de la production de la musique européenne.

Le Festival du Comminges n'a pas de parti pris en termes de nationalisme musical – sa programmation est amplement là pour le démontrer, mais il estime, en tant que Festival français, que la musique française devrait être à l'honneur dans ses manifestations. Il fait face à de nombreuses contraintes lorsqu'il s'agit de mettre sur pied la programmation annuelle, exercice d'une grande difficulté. Il fait néanmoins ses meilleurs efforts pour programmer les chefs d'œuvre de la musique française. Elle a été et reste et reste particulièrement à l'honneur dans cette programmation. Pour s'en tenir à des dates récentes :

Le 19 août 2015, Raphaël Sévère à la clarinette et Adam Laloum au piano ont interprété la sonate pour clarinette et piano de Francis Poulenc en la basilique Saint-Just de Valcabrère¹.

Le 18 août 2016, Jonas Vitaud, pianiste, et Christian-Pierre la Marca, violoncelliste, ont interprété la sonate pour violoncelle et piano de Debussy en la basilique St Just de Valcabrère.

Le 10 août 2017 François-Frédéric Guy, pianiste, et Tedi Papavrami violoniste, interpréteront la sonate pour violon et piano de Debussy et celle de César Franck à Saint Gaudens.

Le 2 août 2017, Adam Laloum pianiste, et Victor Julien-Laferrière violoncelliste interpréteront à nouveau la sonate pour violoncelle et piano de Debussy en la basilique Saint-Just de Valcabrère.

Le concert du 10 août 2017 est particulièrement significatif puisque les deux chefs d'œuvre incontestables de la musique pour violon et piano de l'école française seront offerts à notre public.

Parmi ces deux chefs d'œuvre, la sonate de César Franck est l'une des œuvres de musique française les plus connues et interprétées hors de nos frontières. A titre d'exemple, une des gravures historiques les plus remarquables de cette œuvre est due à deux musiciens soviétiques : David Oïstrakh et Sviatoslav Richter. Il est réconfortant de voir la jeune génération reprendre le flambeau de l'interprétation de ce chef d'œuvre de notre école de musique de chambre.

Il vaut la peine d'étudier en détail le contexte de l'émergence de cette merveilleuse et émouvante sonate et d'en faire l'analyse. C'est la tâche à laquelle s'attachent modestement les pages qui suivent.

¹ A une date légèrement plus ancienne, il faut noter l'exécution du Concert pour piano, violon et quatuor à cordes d'Ernest Chausson et du 2^e quatuor pour piano et cordes de Gabriel Fauré.

2- Le contexte général

2.1 – Place dans l’histoire du genre.

A l’époque baroque, la sonate pour violon et clavier était essentiellement une sonate pour violon et basse continue. Le clavier n’était là que pour réaliser cette dernière. Un exemple célèbre est le recueil op. 5 d’Arcangelo Corelli qui exploite les genres ‘da chiesa’ et ‘da camera’. Font exception les six magnifiques sonates pour violon et clavecin de Jean Sébastien Bach, écrites dans un contrepoint à trois voix très pur.

Mozart et Beethoven, chacun dans son style, cherchèrent le moyen d’intégrer les sonorités bien différentes des cordes frottées et frappées du violon et du piano, alternant oppositions et synergies. Les 10 sonates de Beethoven retracent bien l’historique de cette confrontation.

Parmi les romantiques, il faut noter les deux sonates pleines de lyrisme généreux que nous laissa Schumann en 1851 : la sonate en la mineur op. 105 (qui ne le satisfaisait pas entièrement) et la sonate en ré mineur op. 121. Brahms nous laissa trois sonates d’une grande perfection d’écriture, en Sol majeur op. 78 (1878-79), en La majeur op. 100 (la plus jouée – 1886, l’année de la composition de la sonate de César Franck) et en ré mineur op. 108 (1887).

L’école française a débuté dès 1855 avec la sonate d’Edouard Lalo ; puis est venue celle de Saint-Saëns pour piano et violoncelle (1872), d’une parfaite facture² ; puis en 1876 est venue la première sonate pour violon et piano de Gabriel Fauré op. 13, si jeune par sa date et par elle-même, où passent tant de fougue, tant de mélancolie, tant de grâce spirituelle.

Dans le prolongement de la sonate de César Franck, il faut noter au moins le chef d’œuvre de Claude Debussy (1917) et la seconde sonate de Gabriel Fauré (op. 108, 1917).

2.2 - Le contexte de la Société Nationale de Musique.

La sonate pour violon et piano de Franck s’inscrit dans un mouvement de renouveau de la musique de chambre française qui doit beaucoup au climat instauré par la réaction aux pratiques musicales du II^o Empire et aux conséquences artistiques, morales et politiques de son effondrement lors de la défaite de la France contre les Prussiens en 1870.

Sauf de rares exceptions, la musique sous le II^o Empire était essentiellement vouée à l’opéra et même à l’opérette avec l’indéniable succès de Jacques Offenbach – dont la plupart des ouvrages étaient des satires déguisées du régime. Le « grand opéra » à la française était un genre grandiloquent et souvent un peu creux. Il avait été initialisé par le succès des « Huguenots » de Giacomo Meyerbeer dès 1836 et concurrençait sérieusement l’opéra comique du début du siècle. Une réaction vers un art moins grandiloquent et plus typiquement français commença à se faire jour sous le II^o Empire, avec des partitions telles que le « Faust » de Gounod (1859).

La réaction eut lieu après la défaite de la France en 1870. Superficiellement, on attaqua les mœurs légères du Second Empire et leur prétendu symbole, les opérettes d’Offenbach. Plus profondément, les compositeurs et instrumentistes français étouffaient sous la dictature de l’opéra, le manque de

² Saint-Saëns nous a laissé deux sonates pour piano et violon : la première en ré mineur op. 75 de 1885, la seconde en mi b majeur de 1896, composée à Louxor.

création et de programmation de la musique de soliste, de chambre et symphonique, et un Conservatoire de Paris dont le souci principal semblait être de former des créateurs et interprètes au bénéfice quasi exclusif de l'art lyrique.

Cette réaction donna lieu à un événement qui fut à la fois le résultat de cet état d'esprit et un moyen pour en promouvoir les conséquences : la création de la Société Nationale de Musique le 25 février 1871 par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns, qui en partageaient la présidence. Son but était de promouvoir la musique française et de permettre à de jeunes compositeurs de faire jouer leurs œuvres en public. Sa devise était « Ars gallica ». La Société poursuivait un double but : développer la musique de soliste, de chambre et d'orchestre, mais aussi réaffirmer la grandeur de la musique française face à la tradition germanique. Cette dernière position était la traduction dans l'art musical d'un nationalisme exacerbé qu'avait engendré la défaite de 1870.

César Franck figurait parmi les créateurs de la Société, en compagnie de noms tels qu'Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Paul Lacombe, Théodore Dubois et Paul Taffanel.

Il est piquant de constater qu'une des retombées de ce renouveau de la musique française a été la création d'opéras typiquement français à partir de 1870 – à commencer par « Carmen » en 1875.

« Ars gallica » ... La devise de la Société devint rapidement une pierre d'achoppement. En 1886, la Société connut une division frontale à propos du problème de la promotion de la musique étrangère³, Saint-Saëns le « conservateur nationaliste » affrontant César Franck, Vincent d'Indy et d'autres. César Franck fut finalement élu président ce qui entraîna la démission de Bussine et de Saint-Saëns. Après la mort de César Franck en 1890, la présidence incombait à Vincent d'Indy. Ultérieurement, les musiciens de la jeune génération la rejoignirent, tels Debussy et Ravel⁴.

2-3- Place dans la musique de chambre de César Franck

César Franck a abordé tous les genres depuis l'œuvre pour instrument solo (piano, orgue) jusqu'à l'oratorio (« les Béatitudes ») et l'opéra (« Hulda »), et se consacra à la musique de chambre durant toute sa carrière.

Il commença par éditer des trios de style concertant auxquels il attribua temporairement des numéros d'opus : il y a trois trios op. 1 et un trio op. 2 entre 1839 et 1842. Le dernier trio fut dédié à Franz Liszt. On raconte que bien plus tard, présenté à ce dernier, Liszt aurait dit « comment aurais-je oublié l'auteur des trios ? », ce à quoi Franck répondit : « Je croyais avoir fait mieux depuis ».

En 1879, Franck écrivit son quintette pour piano et cordes en fa mineur, certainement un des chefs d'œuvre du genre avec celui de Schumann. Fortement dramatique, le quintette connut un accueil mitigé. Il fut donné en première par Saint-Saëns au piano, lequel, fondamentalement hostile au compositeur, laissa ostensiblement la partition dédicacée sur le piano à la fin de l'exécution. Debussy déclara qu'il n'approuvait pas que l'on dramatisât ainsi la musique de chambre.

Suivit en 1886 la sonate pour violon et piano en La majeur analysée ici. Elle fut créée par le violoniste belge Eugène Iasye, à qui elle est dédicacée, et la pianiste M^{me} Bordes-Pène le 16 décembre 1886 à Bruxelles. Depuis, son audience ne s'est jamais affaiblie.

Enfin, César Franck écrivit un quatuor à cordes en Ré majeur. Composé en 1889-90, il représente le premier grand quatuor à cordes de l'école française contemporaine. Il fut créé le 19 avril 1890 à la

³ Cette confrontation musicale avait naturellement un arrière-plan idéologique à caractère nationaliste.

⁴ Après quelques incidents, Maurice Ravel quitta la Société pour en fonder une nouvelle, appelée Société musicale indépendante.

Société nationale de musique par Heymann, Gibier, Balbreck et Liégeois avec un accueil quasi triomphal. C'est probablement la dernière de ses œuvres que César Franck entendit au concert. Si l'on tient compte du fait que les trois chorals pour orgue ne purent être interprétés du vivant de Franck, force est de reconnaître que la musique de chambre ouvre et referme sa carrière publique.

César Franck a donc écrit au moins une œuvre dans les principaux genres de musique de chambre honorés par le XIX^e siècle.

2.4 - Place dans la dernière période de César Franck

Après avoir laborieusement terminé son oratorio « Les Béatitudes » en 1881, s'ouvre une période de grands chefs d'œuvre pour César Franck, jusqu'aux trois chorals pour orgue qu'il acheva sur son lit de mort en 1890. Nous pouvons brièvement évoquer quelques chefs d'œuvre qui encadrent la sonate pour violon et piano de 1886.

Il faut avant tout signaler les deux triptyques pour piano, « Prélude, choral et fugue⁵ » ((1884) et « Prélude, aria et final » (1886-87), où l'écriture assez massive par endroits adopte de manière convaincante l'architecture cyclique chère au compositeur. Le premier de ces triptyques fait partie également des œuvres de César Franck les plus souvent visitées par les virtuoses.

Dans le domaine de la musique de chambre, il faut signaler le quatuor à cordes de 1889-1890, créé avec un immense succès à la Société nationale de musique.

César Franck s'intéressa également à l'orchestre, traité de manière assez massive, un peu à la manière d'un organiste alternant le jeu sur différents claviers aux riches registrations. Il convient de citer les poèmes symphoniques « le chasseur maudit » de 1882, « les Djinnns » pour piano et orchestre (1884) et « Psyché » de 1887, dans un genre plus abstrait les « variations symphoniques » pour piano et orchestre de 1885 (une de ses œuvres les plus jouées avec la sonate pour violon et piano qui nous intéresse ici) et la symphonie en ré mineur (1888, créée le 17 février 1889 au Conservatoire de Paris – également une des œuvres les plus jouées de César Franck).

César Franck écrivit également un opéra d'une faible valeur dramatique qui ne s'imposa pas au répertoire, « Hulda ». Il fut créé partiellement de manière posthume à l'opéra de Monte Carlo le 8 mars 1894.

La sonate fut dédiée au grand violoniste belge Eugène Isaÿe. Il la fit entendre en privé à Arlon, au Luxembourg avec Mme Bordes-Pène, en 1886, et la créa officiellement à Bruxelles le 16 décembre 1886 avant même que Paris l'eût entendue. La première audition française à la Société Nationale connut un tel succès que les duettistes durent bisser le finale. Isaÿe la fit entendre à travers le monde avec toujours un vif succès. Ce fut pour l'auteur une des rares joies de son existence artistique. Dans bien des esprits, le nom de César Franck s'identifia avec la sonate.

César Franck s'intéressa donc à quasiment tous les genres avec une importance accrue de l'orchestre dans cette décennie finale - la plus riche de sa carrière - qui va des « Béatitudes » aux trois chorals pour orgue achevés sur son lit de mort.

⁵ Toujours fielleux vis-à-vis de César Franck, Camille Saint-Saëns déclara « Le prélude ne prélude à rien, le choral n'est pas un choral et la fugue n'est pas une fugue ».

3 – Analyse de la sonate

La sonate est constituée de quatre mouvements. Elle semble suivre le plan classique tout en prenant de grandes libertés avec celui-ci. L'usage de la forme cyclique est extrêmement subtil. Il repose sur trois cellules apparentées et utilisées selon un ordre rigoureux :



3.1 – Premier mouvement.

Il s'agit d'une forme sonate sans développement, comme dans bien des partitions préclassiques ou des mouvements lents, mais aussi dans le XIII^e quatuor de Beethoven. Franck innova en faisant usage d'une telle forme pour le premier mouvement d'une sonate. Cette caractéristique dérouta les premiers auditeurs de l'œuvre.

Les quatre premières mesures, au piano solo, que, singulièrement, Franck composa en dernier, une fois le premier mouvement écrit, méritent un examen approfondi. Elles comportent à la main gauche (et en partie à la main droite) des accords et à la main droite des cellules mélodiques. Les accords et les cellules mélodiques sont entièrement fondés sur l'accord de neuvième de dominante, énoncé successivement sous sa forme fondamentale et sous la forme de son second renversement, ce qui implique une chute de quarte à la basse. La main droite énonce à la première mesure une tierce et à la seconde mesure une quarte, intégrées à l'accord de neuvième de dominante. Les notes graves de ces intervalles dessinent une quarte descendante, formant donc des quintes parallèles avec la basse. Le dispositif est repris à la troisième et quatrième mesure, mais les intervalles sont augmentés d'une tierce, formant ainsi une quinte et une sixte. Les notes aiguës de ces intervalles fluctuent d'une tierce autour de la sous-dominante Ré. L'entrée du violon à la cinquième mesure se fait sur le même accord de neuvième de dominante en position fondamentale, la basse plongeant vers le grave à la double octave de la basse de la première mesure. Les intervalles de tierce et de quarte présentés mélodiquement dans cette introduction forment l'essentiel de l'ossature des principaux thèmes de la sonate. Ce sont en fait ces intervalles qui constituent le matériau cyclique de la sonate.



Le thème de violon qui fait son entrée à la cinquième mesure dérive de manière évidente de cette introduction.



A partir de cette cellule - que l'on peut considérer comme le thème cyclique à condition d'y voir une courbe générale et un réservoir d'intervalles - se fait le développement mélodique. L'harmonie traverse de nombreuses modulations ou régions harmoniques proches ou éloignées, en utilisant des notes ou accords pivots⁶, comme le plus souvent chez Franck. Mais si le langage harmonique n'a rien d'exceptionnel dans cette œuvre, c'est la très grande beauté et fluidité mélodiques qui font de cette sonate un chef d'œuvre universellement reconnu.

Le premier thème est cette longue mélodie modulante de 27 mesures qui apparaît à la cinquième mesure, générée par l'introduction pianistique. Nous en avons dit le niveau d'inspiration. Le fervent catholique Vincent d'Indy la dit d'une « sainte mysticité ».

Après un emprunt passager au ton de Do# majeur (relatif majeur de la dominante mineure⁷), le second thème apparaît au piano, à la dominante Mi majeur.

⁶ Comme la plupart des (post) romantiques, Franck fait un grand usage de l'accord polysémique de septième diminuée. On rencontre également quelques accords de sixte augmentée. A titre d'exemple éclairant, sur le deuxième temps de la neuvième mesure, la mélodie s'altère pour la première fois (do naturel, médiane mineure) ; elle est harmonisée par le premier accord de septième diminuée de la partition (région de la dominante, premier renversement, fa# à la basse). Au troisième temps, ce Fa# de basse s'altère en un fa bécarré, qui forme un accord passager de sixte augmentée. Le tout se résout au premier temps de la mesure suivante sur un accord parfait de tonique, avant d'être répété. Un peu plus tard, à la mesure 13, le dispositif est repris à la région de la médiane majeure et sa dominante.

⁷ Ou si l'on préfère dominante du relatif mineur. Cette relation de tierce majeure était chère au Beethoven de la seconde manière (voir par exemple les sonates op. 31 n°1 ou op. 53). Elle fut reprise pour le second thème du premier mouvement de la « Wanderer Fantaisie » de Schubert. Bien plus tard, elle commanda le plan harmonique du « Prélude à l'après-midi d'un faune » de Debussy.



Alors que le premier thème est exposé au violon, le second thème est exposé au piano. Les deux thèmes se meuvent donc dans des plans différenciés. Le violon convient mieux au caractère mélodique du premier thème, le piano au caractère plus harmonique du second thème. Ce dessin qui change à chaque instant de région harmonique, qui se dilate et retombe aussitôt, s'adapte parfaitement au clavier. C'est une sorte d'imploration large où perce quelque inquiétude. Le thème conduit en do# mineur (relatif mineur de la dominante). Le violon reprend la parole sur une figure dérivée d'un fragment du premier thème, se rapprochant peu à peu de sa forme première, amorcée par la collaboration du piano. La tonique La majeur est ramené définitivement en seize mesures par une admirable méditation où s'affirme, discret, l'intervalle de tierce caractéristique du thème principal. Jamais Franck n'a présenté, jusqu'alors, de transition aussi harmonieuse. Ici se termine l'exposition et commence la réexposition. Cette articulation est nettement perceptible.

Selon les règles immuables de la forme sonate, le matériau est réexposé autour de l'axe de la tonique La majeur. Le matériau subit les changements qui conviennent. C'est ainsi que l'épisode transitoire en Do# majeur réapparaît maintenant à la sous-dominante Ré majeur. La réexposition est bien entendu inspirée étroitement de l'exposition, mais sans identité. Vers la fin, le ton de La majeur prend une envergure triomphale.

Il reste à conclure. Le génie de Franck réconcilie, dans une atmosphère sereine, les deux thèmes qui viennent de s'opposer. Neuf mesures au piano seul débutent par une phrase inspirée du second thème, mais beaucoup moins longue, beaucoup plus tôt rêveuse et douce. Elle conduit sans effort à une conclusion provisoire dérivée du premier thème. La rêverie se prolonge. Le second thème, très adouci, se perd dans une ligne de secondes et de tierces inspirée du premier thème. Le violon médite le premier thème pendant quatre mesures encore. Le piano murmure une transition provenant du second thème, de plus en plus décoloré. Le tout s'achève sur trois mesures admirables, où les trois premières notes sont troubles (présence de la susdominante mineure fa bécarré à la mélodie, accords crument dissonants à l'harmonie : mi contre fa, sib contre la) mais s'illuminent doucement avec la réapparition du fa # sur une pédale de dominante quasi organistique. Franck n'a jamais donné pareille sensation d'apaisement.



3.2 – Second mouvement

Il est à la sous-dominante mineure, ré mineur. Ce sont ici des pages passionnées, authentiquement romantiques ; c'est tout l'esprit du quintette, du début de 'Prélude, choral et fugue' qui réapparaît. C'est l'esprit des allegros fougues de Beethoven, renforcé par les conquêtes contemporaines de l'harmonie tonale.

Vincent d'Indy en assimile la forme à celle d'un lied tripartite. Sans aucun doute a-t'il raison, mais dans le détail presque tout est invention créatrice. Cependant, on peut également y voir une forme sonate classique ; c'est la démarche qui sous-tend notre analyse.

Franck y démontre clairement qu'il est homme de clavier et non d'archet. La partie de violon est linéaire, la partie de piano est complexe, foisonnante. C'est cet instrument qui prend d'abord la parole en un solo de treize mesures dilaté sur plus de trois octaves d'une densité, d'une fougue et d'une écriture toutes schumaniennes.

Ces treize mesures au piano soliste préparent ce qui suit dans le même esprit que l'introduction du premier mouvement, mais en usant d'une expression et d'une écriture radicalement différente, Le violon entre sur un thème linéaire, comme un galop déréglé, fait de motifs courts et passionnés, enveloppé par une écriture pianistique nerveuse, haletante, dans la continuité stylistique de ce qui précède.



Cette véritable course semble un instant s'éloigner, sur un motif en do# qui se retrouve dans le final.



Ce pianissimo est de courte durée, car le rythme primitif reparaît, presque brutalement, laissant mieux entrevoir la cellule qui le constitue. Ce passage se termine puissamment sur la tonique.

Alors, sans transition, sur de violentes septièmes au piano survient un thème sans développement, de quatre mesures seulement. C'est un dérivé du thème cyclique, mais il est profondément altéré ; il prolonge la passion déjà exprimée.



La détente ne survient qu'avec la seconde idée du mouvement, grand thème qui s'appuie sur sa cellule initiale. C'est une longue phrase modulante, d'un intense lyrisme, bien moins saccadée que la première bien qu'animée d'un puissant rythme intérieur. Elle doit son caractère émouvant à son exploration tonale. Elle s'élançe puis s'apaise, en oscillant entre Fa majeur (relatif majeur) et La majeur (dominante), avant de mourir en la mineur (dominante mineure), comme épuisée.

C'est ici la place du développement⁸ proprement dit : trois pages à peine. Franck sait concentrer l'expression du trouble passionné qu'il révèle ici. La cellule principale du mouvement apparaît clairement, sous une forme très libre où le lento et l'allegro se coudoient : liberté rythmique qui fait prévoir le mouvement suivant. Des accords sourds au piano, un gémissement presque identique au violon forment une sorte d'écho interrogatif :

⁸ L'armure durant ce développement indique les régions harmoniques de Mi majeur (dominante de la dominante) et Mib majeur (sixte napolitaine).



Mais bientôt cette rêverie s'interrompt et les quatre accords ci-dessus, plaqués violemment, déclenchent une page fouguse où repassent tous les éléments précédents. La cellule principale et le large thème évoqué plus haut luttent ensemble dans quinze mesures complexes. Il semble que la première cellule engloutisse le thème ; son rythme impérieux grandit au piano. La tonique ré mineur prévaut, la réexposition survient.

Elle se distingue peu de l'exposition. Comme le veulent les règles immuables de la forme sonate, les figures musicales se centrent sur la tonique. Le long thème évoqué plus haut est réexposé en Ré majeur (direct majeur). Il est de ce fait déployé sur la chanterelle, ce qui met en relief son caractère implorant. L'atmosphère est la même qu'au début, mais de légères modifications l'ont rendue plus pathétique.

Comme auparavant, cet effort semble s'épuiser. Mais la coda survient, qui l'exaspère. Dans cette course à l'abîme qu'un romantisme impénitent dirige, le piano et le violon semblent rivaliser de vitesse. Tous les éléments de l'allegro se succèdent ici. Le motif initial, dont le rythme subsiste jusqu'au bout, se complète de développements dérivés du long thème. Une violente ascension en Ré majeur ; deux accords ; c'est tout. On dirait l'arrêt brusque du cheval essoufflé ; l'agitation meurt subitement, comme à bout de souffle.



3.3 – Troisième mouvement.

Il est dénommé « récitatif-fantaisie ».

Le troisième mouvement fait partie de ces extraordinaires moments où la musique s'interroge elle-même et semble chercher son chemin dans les ténèbres. C'est essentiellement Beethoven qui est le grand inventeur de ces moments. Nous les trouvons dans le mouvement médian de la sonate « Waldstein » op. 53 et l'introduction de la double fugue finale de la sonate « Hammerklavier » op. 106 ; sous une forme différente, dans les mouvements médians du IV^o Concerto pour piano et du concerto pour violon et dans certains passages des derniers quatuors⁹.

Chez Franck, si l'esprit est le même, la lettre en est différente. L'inventeur de la forme cyclique semble ici considérer son matériau et porter sa réflexion sur ses potentialités.

Vincent d'Indy voit, là aussi, une forme lied tripartite. Sans doute a-t-il raison, mais une telle analyse normative et purement formelle néglige tout ce que ce mouvement a de novateur et d'apparemment improvisé.

C'est là l'une des créations les plus hardies d'un esprit usuellement constructiviste comme celui de Franck. A la place où figurait le traditionnel menuet devenu scherzo, il nous offre ce récitatif plein de réflexion introspective. Mais rien ne serait plus faux que de chercher ici l'effet à produire. Il semble que l'auteur ait voulu commenter ici l'inquiétude anxieuse qui doit faire suite à la fougue emportée, clamante du précédent mouvement.

Les éléments du récitatif proprement dit proviennent de la cellule du premier mouvement. Le dessein sourd confié au piano en procède et reproduit, légèrement altéré, l'intervalle caractéristique ; la phrase altière et mouvementée du violon, continuée par une cadence digne de J.S.Bach, aboutit à un fragment de la cellule cyclique. Le piano poursuit alors par cette cellule entière : même ligne, mais rythme ralenti, harmonies changées, physionomie douloureuse et plaintive.

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staff. The tempo is marked 'Ben moderato' and 'largamente'. The piano part starts with a dynamic marking of 'mp' and 'dim.'. The violin part starts with a dynamic marking of 'f'. The score is in G major and 3/4 time.

C'est encore la cellule cyclique que suggère la phrase émouvante, intercalée entre les deux récitatifs du violon ; c'est la fin de cette cellule qui devient la source du développement ultérieur, moins irrégulier. Très calme pendant deux mesures, il se précise par l'intervention de doubles croches au lieu des triolets, par le déroulement de larges figures ascendantes que soutiennent au piano les accords du début. Ceci prépare une explosion violente, un retour fortissimo du récitatif abrégé qui se hisse, avec chaque reprise, au demi-ton supérieur. Mais c'est une explosion sans lendemain ; une mesure suffit à ramener la rêverie douloureuse.

⁹ Le romantisme, singulièrement, s'est montré assez peu réceptif à cette innovation beethovenienne. Nous en trouvons un exemple bien plus normatif dans le célèbre Concerto pour violon op. 64 de Mendelssohn. Liszt – un des romantiques qui a le mieux compris Beethoven en profondeur – retrouve parfois ce type d'inspiration au sein de ses formes rhapsodiques et morcelées.

Celle-ci associe tous les éléments constructeurs admirablement amalgamés. Sur un accompagnement qui figurait précédemment au violon, d'où le rythme en triolets ne disparaît plus, tous les thèmes se déroulent, sans charpente apparente, tous empreints d'une mélancolie dolente.

Au retour des trois dièses à la clef, en fa# mineur (relatif mineur) s'expose une deuxième cellule, non développée, mais employée mélodiquement :

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'a tempo moderato' and 'pp'. It features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bass clef part includes a triplet of eighth notes. The second system is marked 'pp legatiss.' and continues the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

Puis c'est une troisième cellule, si simple en sa douceur navrée :

The image displays two short musical phrases. The first phrase is marked 'tranquillo' and 'dolciss. espress.' and consists of a simple, flowing melody. The second phrase is marked 'a tempo' and features a similar melodic line with some rhythmic variations.

Et brusquement surgit un dessin mélodique tout autre, qu'avait fugitivement préparé la conclusion de l'allegro. Franck l'a voulu dramatique avant tout ; il a fait choix d'une ligne brisée (sixtes descendantes, octave ascendante) qui aboutit à six notes, très simples et très mélancoliques : l'abattement qui suit l'élan manqué vers la chimère.

The image shows a musical phrase starting with 'a tempo' and 'mf drammatico'. It features a melodic line with a broken interval (sixth descending, octave ascending) and ends with 'molto rall.' and 'f'.

La tonalité atteint la dominante : do# mineur. Avec un mi# qui s'insinue parmi les triolets, le majeur semble poindre : serait-ce la clarté ? On le croirait un instant, lorsque se déroule la phrase initiale de la sonate, bien indéfinie encore :

Mais une dernière fois, l'âpreté douloureuse et passionnée l'emporte, et s'exprime à nouveau par le dessin violent déjà exposé. On éprouve réellement la sensation de l'inexorable. Ce cri – car c'en est un – a ramené le ton de fa# mineur. Il suffit maintenant d'une simple conclusion, en sept mesures, empruntée au récitatif : toute fougue est tombée, tout espoir semble aboli.

3.4 – Quatrième mouvement.

Tout à coup, sans transition, les nuages se déchirent, avec l'apparition du motif terminal, en La majeur. L'effet pouvait être théâtral ; ce dernier thème s'établit sans prélude, mais il exprime avant tout la sérénité souriante et rien ne heurte malgré le contraste parce qu'il ne présente, en son début du moins, aucun caractère triomphal. Nous voici loin des formidables péroraisons dont César Franck est capable. Ce n'est pas non plus l'extase que réalise le 'prélude, aria et final'. La conclusion prend seule l'aspect carillonnant que nous connaissons. Ce qui triomphe dans la sonate, c'est l'allégresse sereine, saine et tranquille ; la joie, comme la douleur, chez Franck, ne cesse jamais d'être humaine.

La cadre formel est une forme rondo-sonate à quatre refrains, dont le thème principal coule avec aisance. Mais ceci posé, tout apparaît neuf et personnel : retour d'un thème emprunté au temps précédent, construction de la phrase initiale en canon mélodique entre le violon et le piano, ce qui lui donne un caractère de joie stable. Cette phrase repose sur une transformation de la cellule cyclique si hardie qu'on la reconnaît à peine. Cela semble la réponse à l'interrogation posée par le premier mouvement. Dès la deuxième mesure qui reproduit un dessin de l'allegro si marqué de romantisme, elle s'installe dans la tonalité principale de La majeur et chante librement. Cette longue phrase de vingt-deux mesures dit la sérénité reconquise et l'exprime mieux encore parce qu'elle est construite en canon, forme chère à Franck qui atteint ici son point culminant de perfection harmonieuse.

Le grand thème exposé, le troisième élément découvert plus haut prend sa place ; il s'est fait, en majeur, souriant et confiant, lui aussi :



Il contraste avec ce qui précède, néanmoins, car son instabilité tonale fait diversion. En douze mesures, à travers de nombreux méandres, il a amené la région harmonique de do# mineur (relatif de la dominante) ce qui permet une réexposition du thème principal au direct majeur, en Réb majeur. Un autre motif prend possession du développement ; c'est lui qui conduit à la dominante Mi majeur et qui fait réapparaître la phrase du début, cette fois triomphante avec son enveloppe de croches carillonnantes et prolongée par une figure fâcheusement « brillante », ainsi qu'en fait foi la nuance indiquée. Le développement qui suit, inspiré par une figure du second temps n'est pas non plus le meilleur de l'œuvre. Le piano le scande de lourds accords à contretemps, non sans quelque vulgarité. Mais il ne s'agit que d'un passage.

Cette impression d'ordre inférieur s'efface immédiatement devant le développement pathétique qu'elle amène. Une dernière fois, Franck place le doute en face de la clarté, ramenant les accents douloureux du « récitatif-fantasia ». Quand il parle ainsi, c'est la voix de la sincérité même.

Ce développement s'ouvre en sib mineur (relatif mineur de la dominante du relatif mineur) par le même thème initial, mais transformé, réduit à ses premières mesures et prolongé au piano par la cellule assourdie du deuxième mouvement. Il devient majeur, semble s'élancer, retombe en mi mineur ; il s'est fait instable, inquiet. La transition qui le prolonge, lointainement issue du thème principal, se montre plus mouvementée encore, et la tempête éclate avec le grand thème dramatique rencontré dans le « récitatif-fantasia ». Voici le cœur du développement. Franck réalise ici l'un de ses plus beaux élans, beau par sa concision même. Il module puissamment de ré# mineur vers fa mineur. Le chant du violon, de plus en plus vaste, culmine en Ut majeur (dominante du ton passager installé, et relatif majeur du direct mineur du ton principal), donnant tout à coup l'impression d'une puissante lumière. Et la cellule qui, tout à l'heure, avait détourné le thème initial de son rayonnement tranquille, le ramène à sa destination première. Clamée d'abord en pleine force, sur un accompagnement tumultueux, elle s'apaise et s'attendrit ; elle effleure le ton de la mineur, puis amène le majeur par de tendres inflexions du violon. La sérénité ne disparaîtra plus.

« Mon art le plus subtil, disait un jour Wagner, je voudrais l'appeler l'art de la transition ». Franck réalise ici pleinement cet idéal. Par une sorte de glissement harmonieux, nous sommes parvenus à la réexposition traditionnelle. Le canon se déroule une dernière fois, suivi de la figure brillante, et conclut sur des fragments du refrain qui surmonte un trille éperdu. Fin trop éclatante, peut-être. Mais puisque Franck adoptait, en l'actualisant, la forme du rondo, puisqu'il renonçait à la récapitulation cyclique, il devait garder au final son caractère propre et affirmer jusqu'à la fin la puissance rythmique et l'allégresse mélodieuse.

4 – CONCLUSION

La beauté mélodique et la richesse harmonique de la sonate pour violon et piano de César Franck en font l'une des plus renommées non seulement du répertoire français, où seule la sonate de Debussy peut lui ravir la première place, mais également du répertoire mondial. Les virtuoses de tous pays aiment à lui rendre hommage. Citons entre autres le duo de légende formé du violoniste David Oïstrakh et du pianiste Sviatoslav Richter.

Franck était organiste et non violoniste, de sorte que si la partie de piano est hautement idiomatique, la partie de violon ne l'est pas – nous l'avons relevé à propos du deuxième mouvement. On n'y trouve pas de doubles cordes, par exemple. Cela explique que bien des instrumentistes ont lorgné vers ce joyau pour l'adapter à leur propre instrument. Les transcriptions les plus fréquemment pratiquées sont celles pour flûte et pour violoncelle.

Un des avatars de la splendide phrase initiale du premier mouvement est qu'on l'a parfois identifiée à la « petite phrase » évoquée par Marcel Proust dans « Du côté de chez Swann », premier tome de « la recherche du temps perdu ». Rappelons en quelques mots ce dont il s'agit.

La sonate de Vinteuil représente, pour l'écrivain, un idéal esthétique qui active les forces de la mémoire et dispose ses auditeurs, par sa résonance profonde, à prendre mieux conscience d'eux-mêmes. Elle est principalement évoquée dans « Un amour de Swann » (deuxième partie de « Du côté de chez Swann »). Elle touche profondément Charles Swann, fait naître et ponctue sa relation avec Odette de Crécy, son amour tumultueux.

Dans la musique existe une continuité et une stabilité que Swann n'a jamais connues dans son amour pour Odette : même si la musique n'est pas jouée, elle existe toujours. Bien que la musique rappelle à Swann sa tristesse, elle lui offre aussi un asile, et l'occasion de revivre pleinement un passé. Swann peut dépendre de la musique car celle-ci ne le quittera pas abruptement. À travers cette musique, Swann peut revivre le temps perdu. Cette idéalisation esthétique est très importante dans l'univers proustien et est à rapprocher de l'épisode de la madeleine même si ce dernier est beaucoup plus développé.

Marcel Proust a donné plusieurs pistes apparemment contradictoires pour cette « petite phrase ». Il est bien certain qu'il ne songeait pas à une phrase musicale précise, existante, mais que le personnage de Vinteuil, sa sonate pour piano et violon et sa « petite phrase » sont une création artistique de leur auteur.

C'est ainsi que Proust évoque Camille Saint-Saëns :

« Mes souvenirs sont plus précis pour la Sonate. Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, et je ne l'ai jamais dit à personne, est (pour commencer par la fin), dans la soirée de Sainte-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une Sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas¹⁰. »

Par ailleurs, dans « Lettres à Madame SCHEIKEVITCH de Marcel Proust » (librairie des Champs Elysées - 1928), Marie Scheikevitch dans un avant-propos intitulé "croquis" écrit que Marcel Proust lui a dit : "Aimez-vous BORODINE ? Vous savez que c'est un des thèmes de sa 3^e symphonie qui m'a donné l'idée de la petite phrase de la sonate de Vinteuil"

Les qualités que nous avons reconnues à la première phrase du premier mouvement de la sonate pour violon et piano de César Franck explique largement que certains aient pensé y trouver une des sources d'inspiration de la « petite phrase » proustienne. On ne peut que se féliciter que le Festival la donne à entendre à son public le 10 août 2017, en même temps que la sonate de Claude Debussy.

¹⁰ Lettre de Marcel Proust à Jacques de Lacretelle, Paris, 20 avril 1918.