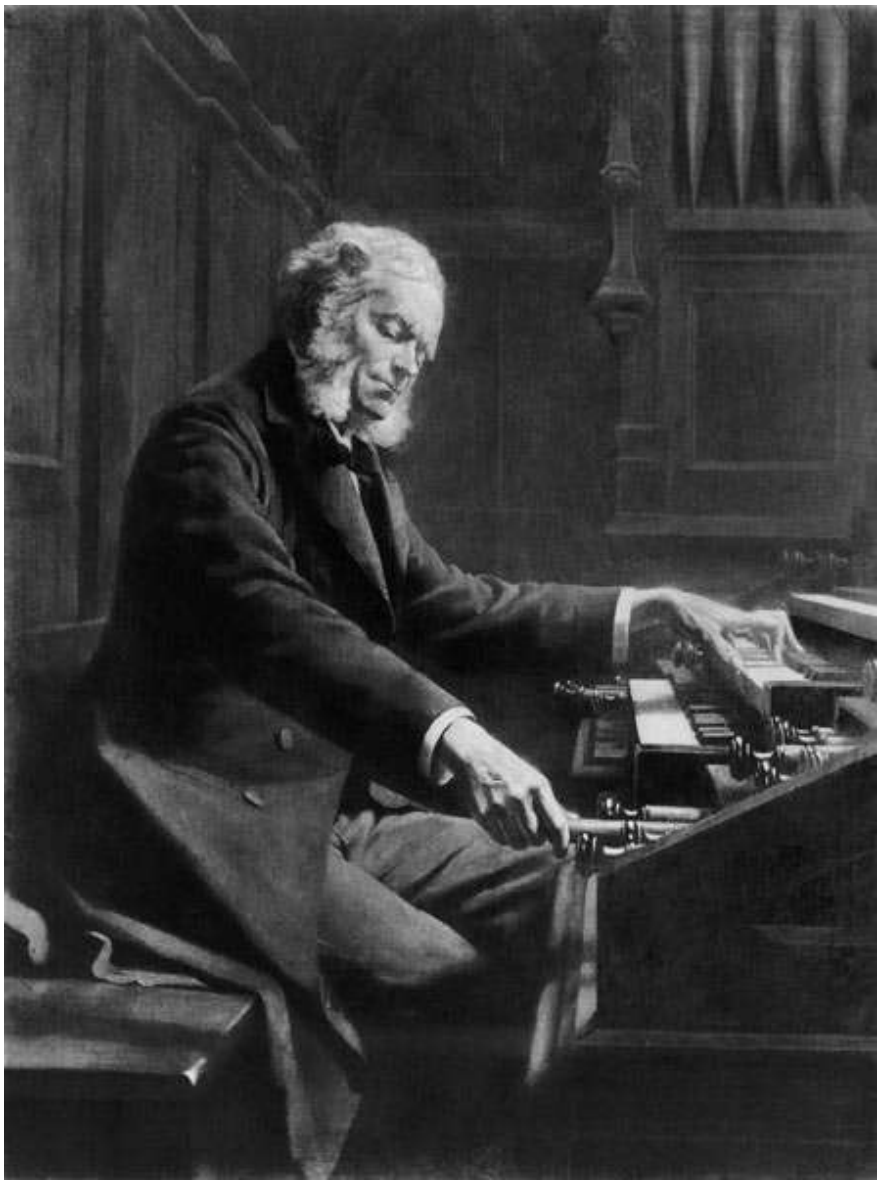
César FRANCK (1822-1890)
Prélude, choral et fugue, pour piano.



Auteur : **Gérard BEGNI,** *Administrateur du Festival du Comminges,*
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,
Membre de la Société Française de Musicologie.

Edition 1 – 28/12/2018

Sommaire

1- Introduction. 4
2- Quelques mots sur l'origine de la composition..... 5
3- Analyse. 6
3-1– Prélude..... 6
3-2– Choral..... 7
3-3– Transition ; thème cyclique. 8
3-4– Fugue. 9
4- Conclusions. 10
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 11

1- Introduction.

Jusqu'en 2018, le Festival du Comminges n'a pas eu de parti pris en termes de nationalisme musical – sa programmation est amplement là pour le démontrer. Mais en cette année 2018, il a estimé que le temps était venu de mettre la musique française à l'honneur dans ses manifestations. La région du Comminges, située entre les terres de naissance de **Maurice Ravel** et de **Gabriel Fauré**, ne pouvait rester indifférente à la mise en valeur de la musique française et de ses compositeurs, en eux-mêmes et dans leurs interactions avec leurs collègues étrangers qui ont fait ce que les uns et les autres ont été. Par ailleurs, la position du Comminges sur les chemins de pèlerinage de Saint Jacques donne au Festival pleine vocation à s'investir dans la mise en valeur de la musique médiévale.

Pour la saison 2018, le festival s'est donné un double objectif :

- Traiter de « la Musique Française et ses influences croisées du moyen-âge à nos jours »,
- célébrer le XXème anniversaire de l'inscription du Bien « les Chemins de Compostelle » au Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

Le festival fait face à de nombreuses contraintes lorsqu'il s'agit de mettre sur pied la programmation annuelle, exercice d'une grande difficulté.

En 2017, Le chant médiéval a été étudié sous sa forme la plus ancienne, le chant vieux-romain, lors de l'Académie dirigée par Marcel Pérès.

Dans les toutes dernières années, le Festival a fait 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, sous les trois formes que le Festival honore plus particulièrement : la musique de piano, la musique de chambre, la musique d'orgue.

Ainsi, on peut relever dans les programmes des toutes dernières années des noms tels que Lully, Couperin, Balbastre, Daquin, Mouret, Rameau, Chopin[1], Berlioz, Boëllmann, Chausson, Franck, Bizet, Saint-Saëns, Lefebure-Wély, Widor, Dubois, Delibes, Gounod, Massenet, Hahn, Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Vierne, Lili Boulanger, Poulenc, Jehan Alain.

Force est de constater que les musiciens les plus à l'honneur ont logiquement été Maurice Ravel et Claude Debussy . Mais César Franck n'a pas été à la traîne. Il a fait l'objet de deux exécutions : l'une de la Sonate pour piano et violon en la collégiale de Saint Gaudens par Tedi Papavrami et François-Frédéric Guy, l'autre de la Pièce héroïque aux grandes orgues de la cathédrale Sainte Marie de Saint Bertrand de Comminges par Elisabeth Amalric.

Le programme de l'année 2018 comprendra trois grandes œuvres du compositeur : 'Prélude, Choral et Fugue' pour piano, le Quintette pour piano et cordes et le Quatuor à cordes. Ce sera donc une belle année pour l'interprétation des œuvres de César Franck.

C'est le premier de ces trois chefs d'œuvre que le présent document se propose d'analyser[2]. Il sera donné en la basilique saint-Just de Valcabrère par Monsieur **Tanguy de Williencourt** le 6 août 2018.

[1] On nous permettra de 'nationaliser' ce compositeur qui a écrit l'essentiel de son œuvre en France.

[2] Le présent document fait partie d'une collection en constante évolution, consultable sous l'onglet 'Etudes' du site Internet du Festival du Comminges, http://www.festival-du-comminges.com/etudes/, pour lequel nous avons à ce jour réalisé quatre études de musique française : les sonates de **Debussy**, la musique pour piano de **Ravel**, la sonate pour violon et piano et le quintette pour piano et cordes de **Franck**.

2- Quelques mots sur l'origine de la composition.

Il n'y a pas d'équivalent romantique, baroque ou renaissance qui se puisse comparer à 'Prélude, choral et fugue'. C'est une création originale dont il convient de créditer Franck, sachant qu'elle s'ancre, évidemment, dans une riche tradition. Elle la parachève, se hissant au niveau de créativité formelle qui est celle des dernières oeuvres de **Beethoven**. C'est un somment de la littérature pianistique que Franck a créé là.

Le prélude, le mot l'indique, est le fait de préluder, qui peut avoir deux objectifs à l'origine : concrètement, vérifier l'accord de l'instrument (surtout lorsque celui-ci est délicat, comme c'était le cas pour le luth), ou donner un avant-goût du talent de l'interprète (tradition qui s'incarnera plutôt dans la Fantaisie[3]). Il y a, au départ, toujours une certaine part d'improvisation dans le 'Prélude'.

Le premier exemple connu date du début de la Renaissance. En 1508, **Joan Ambrosio Dalza** composa un 'tastar de corde' suivi d'un 'ricercare' pour luth, prémices du 'prélude & fugue'. La suite de danses s'imposa peu à peu jusqu'à une certaine normalisation à l'époque baroque. Elle commençait généralement par une Allemande, mais nombre d'entre elles contenaient un 'Prélude'. L'art de l'improvisation se maintint dans certains préludes pour luth, surtout en France, d'où il passa au clavecin, sous la forme de 'préludes non mesurés'. Dans ceux-ci, la durée des notes de musique n'est pas indiquée, et laissée à l'inspiration de l'interprète. Cette pratique fut assez spécifiquement mise en œuvre dans la musique française au XVIIe siècle, par les luthistes et clavecinistes : la notation, de façon conventionnelle, n'utilise que des rondes, sans barre de mesure ni indication de rythme. Cette tradition a connu son apogée avec **Louis Couperin** (1626-1661) qui, avec **Johann Jakob Froberger** (1616 - 1667), contribuèrent à stabiliser la suite baroque. Bien étendu, la plupart des préludes de suites étaient écrits intégralement[4], mais on trouve des Préludes non mesurés jusque chez **Rameau** (1683-1764).

L'exemple initial de Dalza aboutit, comme nous l'avons dit, à la tradition du Prélude et fugue qui, à travers les organistes d'Allemagne du Nord, connut son apogée chez Jean-Sébastien Bach avec deux types de création : d'une part les Préludes et fugues pour orgue (ou formations semblables où le Prélude était remplacé par une Fantaisie, une Toccata voire une Passacaille), d'autre part les deux fois 24 préludes et fugue du Clavecin bien tempéré. Mais il n'existe aucun triptyque chez Bach incorporant un choral ou tout autre mouvement entre le Prélude et la Fugue[5].

L'époque romantique donna son autonomie au Prélude ('Préludes' de **Chopin** op. 28, 1835-9, suivi d'innombrables compositeurs aussi différents que **Fauré** et **Scriabine**) et dans de rares cas reprit la tradition du Prélude et fugue baroquisant (**Mendelssohn**, Six 'Préludes et Fugues' opus 35 composés entre 1827 et 1835 ; **Liszt**, 'Fantaisie' (ou dans une première dénomination 'Prélude') et 'Fugue' sur B-A-C-H, pour orgue transcrite ultérieurement pour le piano, 1855 révisée en 1870), mais ne développa pas de composition où le Prélude anticipe plusieurs mouvements. Il faut donc conclure à la créativité d'un César Franck nourri de la tradition de Jean-Sébastien Bach. Notons que ce n'était pas son coup d'essai : les pièces pour orgue de 1868 contiennent un ' Prélude, fugue et variation' op. 18 de 1862. Mais cette belle pièce est loin d'avoir le génie de celle qui nous occupe.

A l'époque de Franck, l'idée que l'on se faisait d'un choral était bien différente de la classification entre chorals ornés, figurés et variés qui avait cours au temps de **J.S.Bach**. Un choral était une mélodie en valeurs logues, éventuellement avec notes de passage, ayant une connotation religieuse, généralement harmonisée note contre note ou en contrepoint légèrement fleuri. Quant au genre musical, il relevait de l'imagination de celui qui l'écrivait. Les chefs d'œuvre que sont les trois derniers 'chorals' de Franck ne relèvent en rien du traitement d'un choral par un organiste allemand du XVII° ou du XVIII° siècle.

Quant à la fugue, c'était devenu un exercice d'école qui avait ses lois académiques rigides et faisait partie de tout examen ou concours de composition. Mais précisément, lorsqu'elle était incluse dans une œuvre concrète, le compositeur ne pouvait se contenter d'un devoir d'étudiant. Il arrivait bien souvent qu'elle abandonne son caractère strict pour intégrer des éléments de fantaisie ou perdre entièrement sa dimension polyphonique[6,7].

Franck reviendra au triptyque avec piano en 1886-7 avec 'Prélude, aria et final'. Le Prélude est toujours là et son équilibre terminal, ici confié à la puissance de la fugue, est là remplacée par la virtuosité d'un final que d'aucuns auraient appelé 'toccata'.

Après 1879, où il avait fini les 'Béatitudes', Franck s'intéressa de près au piano : il y eut le 'Quintette' pour piano et cordes de 1879, 'Les djinns', un poème symphonique pour piano et orchestre de 1884, 'Prélude, choral et fugue' de 1884, les

---

[3] '*Fantasieren*' en allemand signifie 'improviser'. Les 'fantaisies' baroques ou classiques sont souvent ce qu'il y a de plus audacieux et capricieux en matière d'harmonie et de plan tonal. Voir par exemple les fantaisies de **C.P.E** ou **W.F. Bach**, et bien entendu la Fantaisie en Ut mineur K 475 de **Mozart**.

[4] Le plus bel exemple est probablement le 'Prélude' de la 1° 'Partita' pour clavecin BWV 825 de **J.S. Bach**.

[5] Il existe une Toccata, adagio et fugue mais l'adagio est de caractère italien avec un pont aux harmonies complexes vers la fugue finale. Il est hautement improbable que cette œuvre ait donné à Franck l'idée de son triptyque. Les autres triptyques pour orgue ou clavecin de Bach (sonates en trio, concerto italien) anticipent la forme de la sonate classique.

[6] C'est notamment le cas des 'fugato' que l'on rencontre dans les développements symphoniques et qui, en général, perdent rapidement leur caractère polyphonique une fois l'exposition achevée. Les exemples sont innombrables.

[7] Il faut évidemment traiter à part le travail surhumain sur la fugue fait par le dernier **Beethoven**. La fugue de l'op. 106 répond, par son gigantisme, au gigantisme du traitement de la forme sonate dans le premier mouvement. La grande fugue pour quatuor à cordes est à la fugue ce que les variations Diabelli sont aux variations. Quant aux deux fugues avec les sujets en miroir du finale de la sonate 110, elles participent à l'évolution psychologique du morceau, voire le constituent.

‘Variations symphoniques pour piano et orchestre’ de 1885, la ‘sonate pour violon et piano’ de 1886, ‘Prélude, aria et final’ de 1886-7, plus quelques mélodies, avant qu’il ne revienne aux claviers de l’orgue avec ses ’Trois chorals’ achevés en 1890 sur son lit de mort.

L’exemple de ces deux triptyques équilibrés ne pouvait que faire école. Franck aura une descendance chez des musiciens qui sont loin de s’inscrire dans sa tradition : citons ‘Prélude, Sarabande et Toccata’ de Debussy (1903), ‘Pastorale, Hymne et Toccata’ de Poulenc (1928),’ Prélude, arioso et fuguette sur le nom de Bach’ d’Honegger (1932).

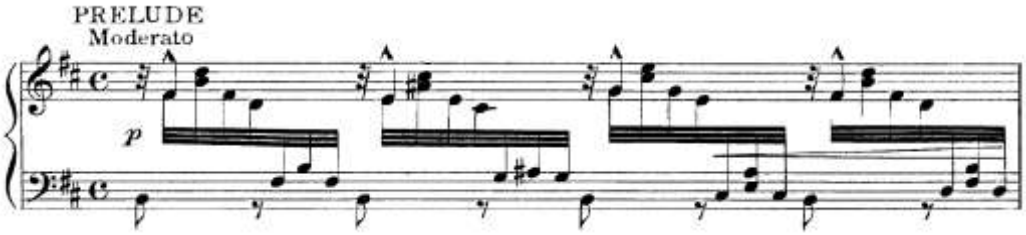
Mais on notera également une certaine tendance à regrouper des œuvres ‘à titre’ en triptyques dans lesquels la pièce centrale est moins éclatante que les pièces extrêmes, par exemple chez Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Szymanowski.

3- Analyse[8].

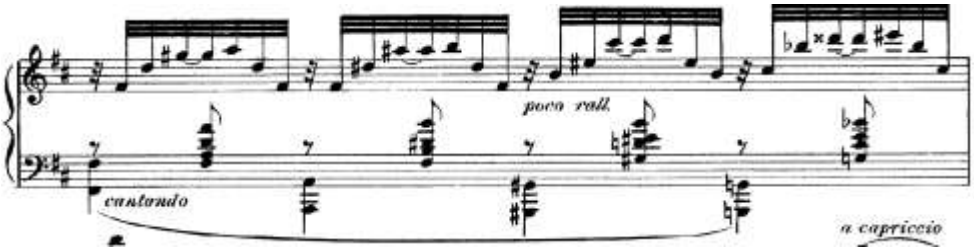
3-1– Prélude.

Son plan est classique et se déduit de la relation tonale le plus simple qui soit. Mais ces piliers étant posés, tout est sujet à variation continue, comme chez **Beethoven**.

Le thème est exposé d’abord à la tonique, puis à la dominante, et enfin est réexposé à la tonique. Il est accompagné d’arpèges très pianistiques partagés entre les deux mains :

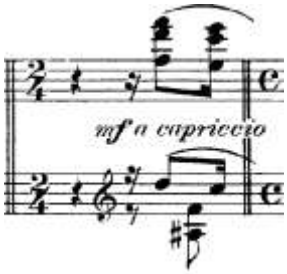


Le ‘thème’, c’est non seulement la mélodie en noires : fa# - mi – sol – fa# etc., mais également l’accompagnement en triples croches alternées – nous dirions même le concept de triples croches alternées. L’exposition à la tonique comprend 7 mesures. L’exposition à la dominante en contient une de plus, insérée avant la dernière mesure. Elle comprend un double mouvement chromatique en sens inverse, l’un montant, l’autre descendant :



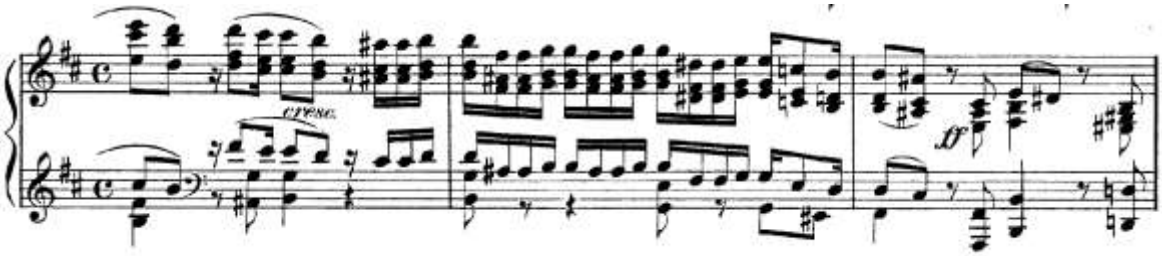
La réexposition à la tonique est bien plus complexe. Elle prend le caractère d’une méditation qui rejoint des régions harmoniques proches ou éloignées[9] tout en restant centrée sur la tonique, dans l’esprit de la grande variation beethovénienne: si, mib, si, Si, sol#. Tout ceci revêt une grande majesté ; la ‘formule d’accompagnement’ – dont nous avons dit qu’elle avait fonction thématique – s’altère et devient dissonante jusqu’à la cadence en si mineur.

Entre les trois interventions de ce thème fondées sur les piliers de tonique et de dominante apparaît un second thème, qui commence comme une exclamation ou un cri et est ensuite traité de manière rythmique, pour se terminer de manière plus mélodique, comme souvent chez Franck. Franck ne se répète jamais et réutilise rarement les mêmes formes, mais il y a des modes d’expression qui sont une constante chez lui.



[8] Cette analyse s’inspire en particulier de celle de *(Jardillier, 1930).*

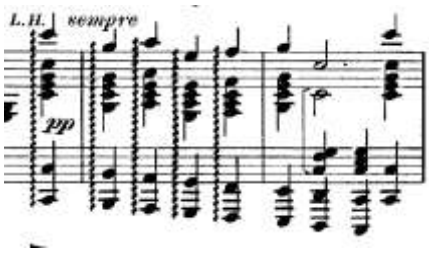
[9] Conformément à une certaine tradition, nous indiquons les tonalités majeures par une majuscule et les tonalités mineures par une minuscule.



Si la première intervention de ce deuxième thème conduit naturellement de la tonique à la dominante, il n'en est pas aussi simplement ainsi de la deuxième. La section mélodique est largement développée, et dans ces conditions, le compositeur module en mi (sous-dominante du ton principal) et donne à cette section le ton d'une lente et profonde rêverie. Le retour à la tonique s'effectue par une mesure en triple croches qui est l'inversion de celle par laquelle le premier thème transitait vers le second.

Le plan général est donc très simple; les développements sont réservés à la dernière exposition des thèmes, et leur parcours dans diverses régions harmoniques ne mettent pas en cause l'ordre tonal le plus simple qui soit. Quant à l'expression générale, donnons la parole à *(Jardillier, 1930)* : *« chutes brusques, élans fougueux traduisent les efforts d'un cœur qui tache à s'évader de lui-même ; ces douloureuses méditations disent l'anxiété, comme les rêveries de la fin disent la mélancolie navrée. […] L'esprit cherche la lumière et constate qu'elle lui échappe.* » Tel est l'état d'âme avec lequel nous allons aborder le 'choral'.

3-2– Choral.



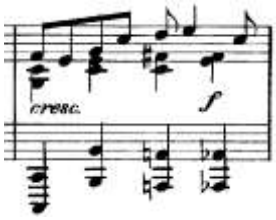
Ici encore, le plan est très simple : trois exposés du choral, trois régions tonales. Mais ce plan n'apporte aucun obstacle au génie de Franck et semble au contraire lui servir de point d'appui, comme dans le 'Prélude'.

Le thème du choral (voir ci-contre - trois bémols à la clef) fait penser à 'Parsifal' et au thème cyclique – à venir – du 'quatuor avec piano' d'**Ernest Chausson** (1855-1899), voire à la fin du thème de la Passacaille de **Jean-Sébastien Bach.**

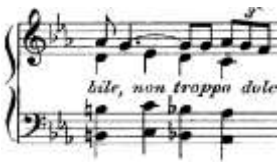
Mais ici, tout est personnel : les audaces harmoniques, et surtout l'harmonisation, qui repose sur une gamme descendante, et hisse, en quelque sorte, le thème au sommet d'un immense accord arpégé.

Les trois énoncés du choral diffèrent. Nous venons de voir le premier, en ut mineur. Le second, en fa mineur respecte la carrure mais présente, dans la basse d'accompagnement, sa rythmique propre, sorte d'ascension brusquement interrompue par une chute de plus d'une octave, en une seule mesure. Le dernier, en mi bémol mineur, peut être perçu comme une variation amplificatrice. Il est plus étendu (12 mesures au lieu de 8). Il se termine en exposant, l'une après l'autre, les conclusions des formes précédentes. On sent ici l'esprit de Beethoven. Ainsi dilaté, le choral donne une impression de plénitude grave, presque accablante : ce dernier élan brisé renforce encore le sentiment d'impuissance, déjà créé par le prélude.

Entre chaque énoncé du prélude, les sections modulantes contribuent à la progression pathétique de cette admirable page, tant elles traduisent puissamment l'évolution du combat intérieur.



La première – enchaînée au prélude – conserve un caractère sombre, méditatif, douloureusement uni. Pendant sept mesures, la ligne mélodique oscille sur un dessin chromatique, d'abord descendant, puis ascendant, qui se meut dans l'intervalle d'une octave. A la huitième mesure survient une sorte d'élan, marqué par un crescendo subit, mais immédiatement suivi d'une retombée chromatique. En moins de trois mesures reparaît le do grave : l'élan a été aussitôt brisé.

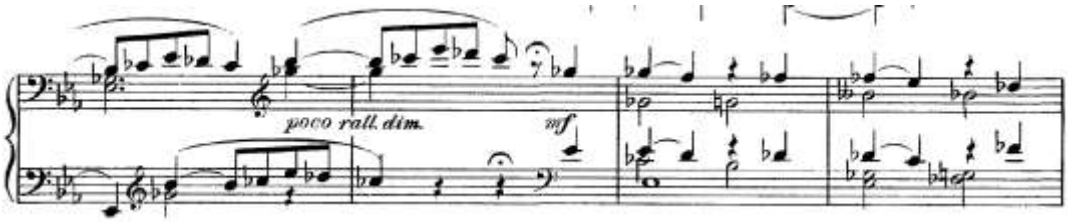


La seconde section est extrêmement brève et ne dure que cinq mesures. Franck y a fait le choix d'un rythme irrégulier et douloureux, qui fait naitre une impression d'asymétrie, correspondant aux modifications de l'accompagnement dans la seconde exposition du choral. Toute cette transition prend donc un caractère sourdement agité, qui décèle une agitation grandissante.

La troisième section dépasse les deux autres, en longueur comme en intensité. Elle prépare ainsi la troisième exposition du choral, plus développée que les deux premières ainsi que nous l'avons vu et participe de la même dynamique. En trois mesures heurtées, la ligne mélodique se hisse au ton de do mineur, suit une série d'appels en quintes descendantes, puis suivent deux mesures d'une extrême douceur, où le ton de Mi bémol semble atteint et annoncer l'accalmie. Mais tout d'un coup survient à nouveau l'élan qui terminait la première section de transition, qui monte à présent jusqu'au sol bémol, ramenant le ton mineur de la troisième exposition du choral et annonçant que l'éphémère clarté s'est éteinte.

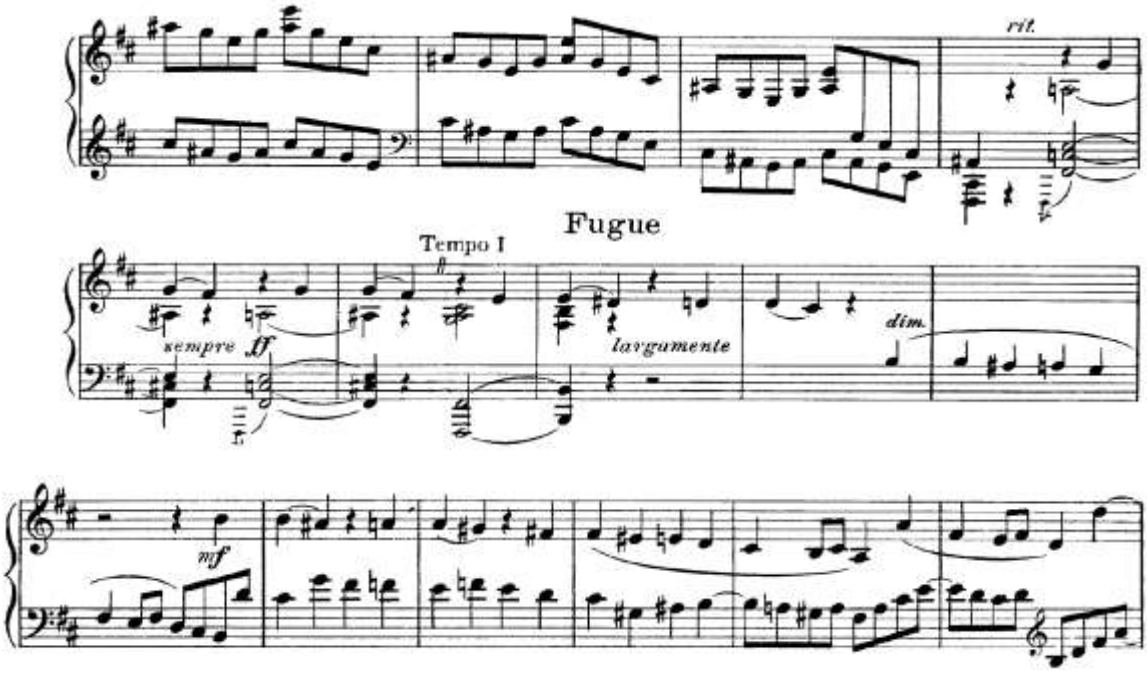
3-3– Transition ; thème cyclique.

Entre le choral et la fugue s'intercale une page de transition 'Poco Allegro' où nous croyons entendre l'organiste improviser. Franck a pu prendre l'idée dans le mouvement de l'op. 106 de Beethoven qui sépare le mouvement lent de l'immense double fugue finale. Mais alors que l'improvisation de Beethoven semble en quelque sorte chercher dans l'obscurité, celle de Franck est toute inspirée du thème de fugue qui va suivre. C'en est immédiatement le dessin et le rythme. Suit une figure toute différente, qui reparaîtra dans la fugue également, mais accidentellement :



D'abord mélancolique et comme lassée, elle s'accélère et s'amplifie peu à peu pour atteindre à un trait vertigineux, que terminent de profonds accords interrogatifs.

C'est un trait de génie que d'avoir opposé ce mouvement très libre au rythme impérieux de la fugue. Il fallait cette agitation troublée pour que la fugue apportât seule la clarté triomphale au terme de son développement. Mais cette transition s'impose aussi pour faire éclore le thème cyclique.



Dans le 'Quintette', le thème cyclique constituait une phrase relativement développée, dont la ligne subsistait intacte à travers l'œuvre entière et qui apparaissait, tout d'un coup, tel qu'il restait jusqu'à la fin. Ici, le thème se résume en un appel : trois notes gales, les deux premières étant identiques et la troisième un demi-ton inférieur. Et surtout, il n'émerge que peu à peu. Ceci démontre bien qu'il n'existe pas, chez Franck, de tyrannie cyclique et que le procédé n'a rien d'uniforme. Dans le prélude, son rythme, à défaut de la ligne exacte, apparaît déjà, et le dessin figure, furtivement, dans l'accompagnement de la dernière phrase mélodique. il se précise, dans le choral, dès la première section intermédiaire, sous une forme qui reviendra souvent. Ainsi, dès la fin du choral, existe un 'milieu cyclique' : la révélation formelle du thème est préparée. C'est pourquoi la fugue prend un caractère si majestueux, dès qu'elle s'expose : fruit d'une profonde unité d'écriture et de pensée.

A travers les trois volets enchaînés, un même 'thème' apparaît donc selon le principe cyclique et c'est lui qui musicalement relie les tris épisodes entre eux : récitatif dans le Prélude, en accords arpégés formant le prélude (introspectif et majestueux) à l'énoncé du choral, enfin comme sujet central de la fugue. Comme à son habitude, Franck y déploie une vision synthétique et architecturée où l'arc tendu depuis le début, mène à une élévation mystique, tout au moins spirituelle (comme c'est le cas de sa Symphonie en ré mineur de 1888/1889).

3-4– Fugue.

Franck connaît, au-delà de toutes les recettes d'école, la vertu expressive de la fugue. Il la connaît à travers Jean-Sébastien Bach, à travers l'usage qu'il en a fait lui-même dans ses œuvres pour orgue et dans les 'Béatitudes'. Mais dans aucune autre fugue, pas même dans celle du quatuor ou du choral en si, il n'enferme autant de vie frémissante. De ce vaste ensemble à sept épisodes[10], il s'agit moins ici d'analyser la structure que de dégager la valeur humaine.

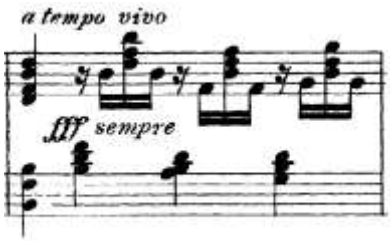
Le sujet de fugue est présenté dans l'exemple ci-dessus. Il rappelle quelque peu en son début le fugato de la toccata introductive de la 6° Partita pour clavecin de Jean-Sébastien Bach BWV 830. Rien, dans la structure générale, n'est contraire à l'esprit de la fugue. Ainsi, le développement en la et en si est fondé sur le sujet en mouvement contraire (Franck aime ce procédé).

Du point de vue de la progression, nous pouvons distinguer plusieurs étapes.

1) Un épisode binaire, où l'harmonisation se compose uniquement de noires et de croches. C'est un temps de repos, après le trouble qu'avait révélé le choral. Il n'y a nulle monotonie. Le sujet et sa réponse, d'abord entourés d'un feston de croches assez simples, sont noyés, pianissimo, par des figures issues de la page précédente. Il n'y a nul trouble, car le sujet reparaît en Ré majeur, d'abord contenu, puis éclatant. Mais le thème renversé introduit un élément d'inquiétude.

2) L'atmosphère change dès que change le rythme d'accompagnement. L'apparition de triolets introduit la fièvre. Oscillant du ton de fa# à celui de si, cet ensemble est déjà complexe quand surgit à nouveau le thème de la fugue. L'agitation grandit, les figures en triolets se complexifiant. L'instabilité tonale devient extrême. L'accord de neuvième apparaît et se répète de manière obsédante. Le sujet de la fugue éclate plus violemment encore. C'est le point culminant, car une brutale ascension d'accords parfaits aboutit à une sorte de cri passionné suivi d'un point d'orgue : véritable point d'interrogation devant le destin !

3) Alors apparaît la philosophie de Franck, inséparable de son génie constructeur. Il marche vers le foi, vers la lumière, et la lutte entre le mineur et le majeur traduit la lutte entre le bien et le mal, le doute et la clarté, ce qui va s'exprimer dans une admirable union de tous les éléments du poème – prélude, choral et fugue – tout à l'heure successifs, maintenant simultanés. C'est la synthèse qui doit couronner l'édifice sonore.
   a) Très librement – « *come una cadenza* » - réapparaît le rythme du prélude, sur une basse formée de quatre do# suivis d'un do naturel, ce qui rappelle un dessin du premier mouvement. C'est aussi l'accent du prélude, quoique l'inquiétude se fasse moins tragique. Les doubles croches s'envolent mélancoliquement, dans des tonalités instables, avec de fausses éclaircies en majeur : l'espoir reste lointain.
   b) Peu à peu, le ton de si mineur redevient prépondérant, et voici, dans un murmure pianissimo, le thème du choral, dépourvu de ses larges accords, plaintif, noyé dans les doubles croches empruntées au prélude. Mais le murmure s'enfle : le ton de sol mineur est atteint, qui permet de retrouver, avec celui de mi bémol mineur, un fortissimo strident.
   c) Alors intervient le sujet de la fugue, annoncé déjà par des dessins chromatiques à la basse. C'est une immense construction sonore, majestueuse sans lourdeur, puissante sans qu'on y sente l'effort artificiel, constituée par tous les éléments du poème (le choral y est traité de manière canionique).



4) Cette parfaite synthèse marque l'approche de la joie définitive, et la transition au ton de Si majeur s'impose. Franck nous y conduit par une phrase mouvementée, haletante, modelée sur une section précédente (épisode en Ré majeur) qu'il amplifie. Après un dernier éclatement de la fugue, c'est le triomphe, exprimé par le choral sous le rythme du prélude.

[10] Voir Vincent d'Indy, Cours de Composition musicale, t. II, p. 58 et 150 (voir bibliographie).

4- Conclusions.

'Prélude, choral et fugue' fait partie des plus hauts chefs d'œuvre de César Franck. Comme nous l'avons vu, il marque une évolution dans la conception que Franck se fait du 'thème' cyclique, passant d'une conception abstraitement thématique comme dans le 'Quintette' à une conception plus 'intervallique' qui se retrouve dans la 'sonate pour piano et violon'[11]. Il n'est pas certain que cette évolution ait été bien comprise de ses pairs et de ses successeurs, ralliés à la cause 'cyclique', qui s'en sont tenus bien souvent à une conception thématique. L'idée du Franck tardif est étonnante de modernité. L'oeuvre marque également une étape cruciale dans l'évolution du compositeur, dans la mesure où tous les éléments du triptyque se retrouvent superposés dans le finale, architecturé par le principe rigoureux de la fugue.

Ce triptyque fut édité en 1884 dans la collection Litolff, chez Enoch frères et Cosatalla, et exécuté pour la première fois à la Société nationale de musique le 25 janvier 1885 par Marie Poitevin, sa dédicataire. Ce fut un triomphe. Franck était enfin reconnu du public. Le 'Quintette' avait connu un réel succès, mais celui-ci était resté éphémère. Franck venait de créer un chef d'œuvre qui ne nécessitait pas la réunion d'un groupe de musiciens, mais pouvait être inscrit au répertoire de tous les pianistes. Il ne se trouva que le vieil adversaire de César Franck, Camille Saint Saëns, pour déclarer : « *Le prélude ne prélude à rien, le choral n'est pas un choral et la fugue n'est pas une fugue* ».

L'œuvre resta adulée par les successeurs de Franck regroupés autour de Vincent d'Indy. Elle fut estimée et admirée par les musiciens qui ne suivirent pas sa route.

On peut considérer que quatre œuvres font aujourd'hui la célébrité de Franck : la 'sonate pour violon et piano', 'Prélude, choral et fugue', la 'symphonie' et les 'variations symphoniques'. Certes, bien des chefs d'œuvre restent dans l'ombre, mais somme toute il est de grands compositeurs qui sont connus pour moins que cela.

Pour *(Cortot, 1944),* 'Prélude, Choral et Fugue' est *« un des dix plus grands chefs d'œuvre de la littérature de piano ».*

Certes, il est rare d'entendre de nos jours ce triptyque lors d'un concert, et on ne peut que se féliciter de l'initiative prise par le Festival du Comminges. Mais on constate que bien des pianistes français et étrangers[12] l'ont inscrit à leur répertoire et l'ont enregistrée, chacun avec son style et son interprétation. Dans son trajet de l'ombre à la lumière, l'œuvre se prête à la subjectivité de l'interprète : il n'y a pas d'interprétation de référence de 'Prélude, Choral et Fugue'.

.

[11] Ces deux dernières œuvres ont fait l'objet d'analyses publiées sur le site Internet du Festival du Comminges.
[12] On notera que, du temps de l'URSS, Sviatoslav Richter s'était intéressé à cette œuvre et en a laissé une interprétation magistrale.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Les titres marqués d'un astérisque (*) sont disponibles auprès de l'auteur.

Cortot, Alfred (1944) - *La Musique française de piano* - *Paris, Presses Universitaires de France, 3 vol.*

FAUQUET Joël-Marie (1999) – César Franck **–** *Fayard, coll. « Bibliothèque des grands musiciens », 1021 p.*

GALLOIS Jean (1966)* - Franck- *Ed. du Seuil, coll. « Solfèges ». .*

D'INDY Vincent (1906, retirage) – César Franck **–** *Paris, Félix Alcan, Editeur, coll . « les maîtres de la musique ».*

D'INDY Vincent (1909, retirage 2008) – Cours de composition musicale **–** *Durand, Editeurs.*

JARDILLIER Robert (1930 réédition 1978)* – La musique de chambre de César Franck – Etude et analyse **–** *Editions d'aujourd'hui*, *réédition 1978, coll. « Les introuvables ».*

ROSEN Charles (1993)* - Formes sonate **–** *Actes Sud. .*