

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Thierry DUBAU

Le 22 septembre 2023

**Correspondances entre les oeuvres symphoniques de Franz
Schubert et celles d'Anton Bruckner.**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Musique**

Unité de recherche :

**LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,
Emergence en Arts, Textes, Images et Spectacles**

Thèse dirigée par

Stefan KEYM et Julien GARDE

Jury

M. Damien EHRHARDT, Rapporteur

M. Marc RIGAUDIERE, Rapporteur

Mme Muriel BOULAN, Examinatrice

Mme Céline CARENCO, Examinatrice

M. Stefan KEYM, Directeur de thèse

M. Julien GARDE, Co-directeur de thèse

Mes remerciements vont à messieurs Stefan Keym et Julien Garde, dont les hautes compétences associées à des qualités humaines précieuses ont été indispensables dans l'accomplissement de ce travail.

Je ne saurais oublier monsieur Philippe Canguilhem qui a dirigé mon mémoire de master et qui a également participé à la genèse de ce projet.

Je remercie également mes proches, ma compagne et ma fille en premier lieu, pour avoir eu la patience de supporter mes sautes d'humeur à répétition.

Il me semble également important de ne pas oublier le système universitaire français qui permet encore à celles et ceux qui cherchent à s'élever par l'étude et par la connaissance d'avoir la possibilité matérielle de le faire, et ce quelle que soit leur origine sociale ou culturelle.

Sans la musique, la vie serait une erreur.
Friedrich NIETZSCHE

RESUME DE LA THESE : *Correspondances entre les œuvres symphoniques de Franz Schubert et d'Anton Bruckner*

Cette thèse se propose d'établir, au moyen d'analyses musicologiques systématiques et approfondies, le lien étroit qui s'esquisse entre les styles symphoniques des compositeurs autrichiens Franz Schubert (1797-1828), surtout reconnu pour son répertoire de lieder et de musique de chambre, et Anton Bruckner (1824-1896), organiste et compositeur de musique sacrée qui a composé « sur le tard » une série de monumentales symphonies. Ces deux styles présentent d'étonnantes similitudes techniques qui ne peuvent s'expliquer ni par une quelconque influence directe de l'aîné sur le cadet, ni par une commune appartenance à un même large « courant » musical austro-allemand post-beethovénien qui renferme par ailleurs une multiplicité d'approches individualisées.

Dans une première grande partie, la *Symphonie en ut* dite « Grande » de Schubert est analysée en profondeur, de façon inédite dans la musicologie francophone, puis mise en parallèle avec la version primitive de la *Symphonie n° 3* de Bruckner, écrite 50 ans plus tard. L'analyse pratiquée se veut exhaustive et non « enfermée » dans une technique ou méthode d'analyse préexistante particulière. Pour approfondir cette démarche, une technique d'analyse harmonique originale, s'inscrivant dans le prolongement des théories dites « néo-riemanniennes » est élaborée. Cette technique s'articule selon deux volets complémentaires : d'un côté, une classification inédite des transformations harmoniques, dans la lignée des *vecteurs* harmoniques de Nicolas Meeùs ; de l'autre, un graphique inédit, qualifié de « *Tonnetz* polyvalent » permettant de tracer les trajectoires successives de toute progression élaborée s'appuyant sur des accords de septième. Ces nouveaux outils complètent d'autres approches plus traditionnelles (analyses formelles, thématiques, dynamiques, rythmiques...). Une fois dressée une conclusion partielle sur la base de l'ensemble des convergences recensées au cours du rapprochement entre la « Grande » de Schubert et la *Troisième* de Bruckner, la seconde partie se penche de façon plus ciblée sur des exemples clés puisés dans l'ensemble du corpus, dans une perspective d'approfondissement des conclusions préalablement esquissées.

La multiplicité des exemples abordés (plus de 300 figures ou exemples au total) permet de révéler une approche compositionnelle originale, commune de façon indiscutable à Schubert et à Bruckner. Cette approche, qualifiée en conclusion de « rythmique-harmonique », est développée en réaction à une sorte d'inadéquation entre des éléments thématiques instables et difficiles à développer selon les procédures antérieurement proposées (Haydn, Beethoven) et une structure formelle malgré tout maintenue dans des canons hérités de la période précédente. Le caractère novateur du langage harmonique de ces deux compositeurs a par ailleurs conduit, dans le prolongement de l'instabilité thématique engendrée, à pratiquer une sorte « d'émancipation » du paramètre rythmique à des fins de caractérisation formelle et de rééquilibrage à grande échelle de la périodicité.

ABSTRACT : *Similarities Between Schubert's and Bruckner's Symphonies*

The strong link between Anton Bruckner (1824-1896) and Franz Schubert (1797-1828) is not so obvious inside the Francophone musicology. On one hand, Schubert is mainly known for his *Lieder* and orchestra chamber pieces. On the other hand Bruckner has been recognized as an organist and sacred music composer and not always as a symphonist. However the deep similarities between the last Schubert's symphonies and Bruckner's ones has already been noted but never studied nor explained systematically.

Those similarities are essentially from a technical order : thematic constructions, rhythmical patterns, rhythmical stratifications, harmonic complexity, deep contrasts which provide a large rise and fall growing waves. All of these cannot be explained by their affiliation to the 19th austrian and german romantic music.

Then the work hypothesis is questioning the real nature and origin of those similarities. Those ones couldn't be explained by the direct influence the one on the other knowing that Schubert had no direct legacy while Bruckner has been trained after being aged 40 by Otto Kitzler.

The first part of this production is focused on the wide analysis of the Schubert's « Great » symphony which is the closest one to Bruckner's symphonies. The idea is not to stay focused on a specific parameter or to apply a usual method but more to catch the underlying consistency as a whole : thematic constructions, rhythm, harmony, form, ... Then the same approach has been applied to the 3rd Bruckner's symphony. A partial conclusion has allowed to highlight the most relevant links between those two works leading to a deeper analysis of the most significant details of some additional works on the second part of this study.

In order to achieve this goal we have developed an upgraded tool for harmonic analysis based on the neo-riemannian theories. This tool has been mixed with other traditional analysis. We have then been able to demonstrate that those correspondances are coming from an thematic structural instability and from a complexification of the harmony which require to be counterbalanced by a wider periodicity. This is achieved by the specific employment of rhythm as a more independant parameter and the measured dynamic contrasts.

TABLE DES MATIERES

PRELIMINAIRES ET ENJEUX.....	11
I. ETAT DE LA RECHERCHE	11
<i>Les symphonies de Franz Schubert</i>	11
Perspectives générales et contexte	11
Influences et héritage	15
<i>Les symphonies d'Anton Bruckner</i>	25
Perspectives générales et contexte	25
Traits stylistiques caractéristiques	28
Héritage et postérité.....	40
II. INTRODUCTION : DETERMINATION DE LA PROBLEMATIQUE ET METHODES D'INVESTIGATION PROPOSEES	43
<i>Hypothèse de travail et démarche générale d'investigation</i>	43
<i>Modalités d'investigation</i>	47
Considérations générales.....	47
Théorie des transformations harmoniques	50
Techniques d'analyse complémentaires, annonce du plan	77
PARTIE 1A – FRANZ SCHUBERT, SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR, D. 944 DITE « LA GRANDE ».....	80
Avant-propos	80
I. PREMIER MOUVEMENT, ANDANTE-ALLEGRO MA NON TROPPO	81
<i>Analyse formelle, approche critique</i>	81
La sonata theory et les limites de son champ d'application	81
L'analyse schenkérienne	89
<i>Analyse de détail</i>	93
Introduction	93
Engendrement des principales idées thématiques	96
Développement central	99
Conclusion partielle	103
II. DEUXIEME MOUVEMENT, ANDANTE CON MOTO.....	104
Avant-propos	104
<i>Caractères (ou topiques) antinomiques et implications formelles</i>	105
Exposition thématique.....	105
Réexposition thématique.....	108
<i>Matériau thématique et travail rythmique</i>	110
Elaboration du matériau thématique de base	110
Exemples de procédés d'engendrement d'idées secondaires	114
Variations du matériau : insertions et inflexions rythmiques	117
Textures rythmiques spécifiques	123
<i>Considérations sur l'harmonie</i>	126
Le cas du second groupe thématique	126
Stratégies diverses	129
Expansion-climax	132
Une coda symptomatique.....	136
III. TROISIEME MOUVEMENT, SCHERZO.....	138
Avant-propos : considérations générales et commentaire des travaux antérieurs	138
<i>Première partie, Scherzo</i>	139
Structure formelle générale.....	139
Exposition, traitement du rythme.....	145
Réexposition	148
Analyse du développement	151

<i>Seconde partie, Trio</i>	160
Structure formelle, considérations générales.....	160
Points-clés de la structure.....	164
IV. QUATRIEME MOUVEMENT, ALLEGRO VIVACE	169
Avant-propos	169
<i>Structure formelle, approche générale</i>	169
Théorie des « signaux harmoniques » de Hans-Joachim Hinrichsen	169
Structure formelle générale du mouvement	172
<i>Premier groupe thématique</i>	174
<i>Deuxième groupe thématique</i>	183
Première partie	183
Deuxième partie	184
<i>Développement</i>	188
Structure générale	188
Travail thématique.....	190
Harmonie, plan tonal et climax.....	195
<i>Comparaison des premiers groupes, exposition/réexposition</i>	199
Perspective générale.....	199
Passages-clés	202
<i>Coda</i>	205
Perspective générale.....	205
Physionomie détaillée.....	206
PARTIE 1B – ANTON BRUCKNER, SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR WAB 103	211
Éléments préliminaires de contextualisation.....	211
Approche critique des travaux antérieurs	213
I. PREMIER MOUVEMENT, MEHR LANGSAM, MISTERIOSO	215
Avant-propos, plans formels comparés	215
<i>Groupe A</i>	216
Matériau thématique.....	216
Structuration interne du groupe A.....	221
<i>Groupe B, Gesangsgruppe</i>	229
Matériau thématique.....	229
Organisation formelle	230
<i>Groupe C</i>	234
<i>Développement</i>	242
Principes généraux de structuration.....	242
Retraitement des idées thématiques.....	243
Articulation du plan tonal	246
<i>Remaniement de la réexposition et résolution tonale de la structure</i>	248
<i>Coda</i>	255
II. DEUXIEME MOUVEMENT, ADAGIO.....	260
Avant-propos, questions formelles générales et dynamique de révision	260
<i>Groupe A</i>	264
<i>Groupe B</i>	276
Première présentation	276
Deuxième présentation (mes. 105-128)	279
Dernière présentation (mes. 161-212)	282
<i>Groupe C</i>	283
III. TROISIEME MOUVEMENT, SCHERZO, TRIO, SCHERZO DA CAPO	288
Avant-propos	288
<i>Scherzo, partie A</i>	289
Physionomie générale	289

Section 1	289
Section 2	291
Section 3	292
Partie A', section 3 : stratégie de résolution tonale	294
<i>Scherzo, partie B</i>	296
Matériau thématique.....	296
Organisation générale.....	297
<i>Trio</i>	300
Avant-propos	300
Thème principal	301
Structure formelle.....	302
IV. QUATRIEME MOUVEMENT, FINALE	305
Avant-propos	305
<i>Organisation générale de la forme et plan tonal</i>	305
<i>Groupe A</i>	309
<i>Groupe B</i>	311
Physionomie formelle	311
<i>Liedperiode</i> et transition, partie A	312
<i>Choral-Episode</i> , partie A	316
Partie A'	318
Réexposition, modifications diverses	319
<i>Groupe C</i>	320
Organisation formelle et matériau thématique.....	320
Plateaux d'intensité (mes. 257-277 et mes. 641-670)	324
<i>Développement central</i>	325
<i>Coda</i>	328
SCHUBERT, « LA GRANDE » ET BRUCKNER, SYMPHONIE N° 3, CONCLUSION PARTIELLE.....	335
Avant-propos	335
CONVERGENCES PARAMETRIQUES	337
<i>Matériau thématique</i>	337
Motifs, construction des idées, segmentation.....	337
Stratégies de développement motivique.....	341
<i>Harmonie</i>	343
Généralités.....	343
Le rôle particulier du chromatisme.....	344
<i>Forme</i>	349
Forme sonate, généralités	349
Relations harmoniques et plan tonal.....	350
Développements centraux.....	353
<i>Rythme, perspectives générales</i>	355
PARTIE 2 – COMPARAISONS CIBLEES	357
I. MOTIF, CONSTRUCTION THEMATIQUE ET TECHNIQUES DE DEVELOPPEMENT MOTIVIQUE.....	357
Avant-propos	357
<i>Schubert</i>	358
<i>Symphonie en mi majeur</i> , D.729 : la prégnance du paramètre rythmique	358
<i>Symphonie n° 8 en si mineur</i> , D. 759, « Inachevée » : l'influence du lied et les « irrégularités calculées »	365
<i>Symphonie en ré majeur</i> , D. 936 A : contrepoint et déstructuration thématique	372
<i>Bruckner</i>	381
<i>Symphonie n° 1</i> , 1 ^{er} mouvement : uniformité rythmique et ouverture harmonique.....	381
<i>Symphonie n° 5</i> , 1 ^{er} mouvement : raccourcissement de l'idée thématique et engendrement successifs	389
Perspectives, 1 ^{er} mouvement de la <i>Symphonie n° 7</i> : largeur et asymétrie.....	396
<i>Conclusion partielle</i>	404

II.	ORGANISATION RYTHMIQUE, TEXTURE ET STRATIFICATION	407
	Avant-propos	407
	<i>Schubert</i>	408
	« Inachevée », 1 ^{er} mouvement	408
	« Inachevée », 2 ^{ème} mouvement.....	416
	<i>Bruckner</i>	421
	<i>Symphonie n° 1</i> , 1 ^{er} mouvement.....	421
	<i>Symphonie n° 6</i> , 1 ^{er} mouvement.....	423
	<i>Symphonie n° 8</i> , Adagio	436
	<i>Conclusion partielle</i>	448
III.	PROGRESSIONS HARMONIQUES DE PROXIMITÉ	451
	<i>Avant-propos et proposition d'extension de notre méthode d'analyse harmonique</i>	451
	Remarques préliminaires.....	451
	« L'araignée de Boretz » et le transfert de ses propriétés dans le <i>Tonnetz</i> polyvalent	451
	<i>Accords et notes « pivots »</i>	454
	Schubert, « Inachevée ».....	455
	Bruckner, <i>Symphonie n° 8</i>	462
	<i>Indétermination et/ou ambiguïté harmonique</i>	464
	Schubert, <i>Symphonie n° 10</i>	464
	Bruckner, <i>Symphonie n° 4</i>	465
	Bruckner, <i>Symphonie n° 7</i>	470
	Bruckner, <i>Symphonie n° 8</i>	473
	Bruckner, <i>Symphonie n° 9</i>	477
	<i>Conclusion partielle</i>	479
IV.	STRUCTURE FORMELLE DES PREMIERS MOUVEMENTS	482
	Avant-propos	482
	<i>Montée en intensité initiale et préparation du premier thème</i>	483
	Schubert, « La Grande ».....	483
	Schubert, « Inachevée ».....	486
	Schubert, <i>Symphonie n° 7 en mi majeur</i>	486
	Schubert, <i>Symphonie n° 10</i>	488
	Bruckner, <i>Symphonies n° 1, 2 et 3</i>	489
	Bruckner, <i>Symphonies n° 4 et 5</i>	490
	Bruckner, <i>Symphonies n° 6, 7 et 8</i>	491
	Bruckner, <i>Symphonie n° 9</i>	492
	Conclusion partielle, montée en intensité initiale	496
	<i>Développements centraux, positionnement du climax et connexion avec la réexposition</i>	499
	Avant-propos	499
	Schubert, « La Grande ».....	500
	Schubert, « Inachevée ».....	501
	Bruckner, <i>Symphonie n° 1</i>	501
	Bruckner, <i>Symphonie n° 2</i>	502
	Bruckner, <i>Symphonie n° 3</i> (rappel)	503
	Bruckner, <i>Symphonie n° 4</i>	503
	Bruckner, <i>Symphonie n° 5</i>	505
	Bruckner, <i>Symphonie n° 6</i>	507
	Bruckner, <i>Symphonie n° 7</i>	508
	Bruckner, <i>Symphonie n° 8</i>	511
	Bruckner, <i>Symphonie n° 9</i>	512
	Conclusion partielle, traitement des développements centraux.....	514
	CONCLUSION	516
	TABLE DES EXEMPLES ET DES FIGURES	528

BIBLIOGRAPHIE	541
<i>Sources imprimées.....</i>	<i>541</i>
Schubert.....	541
Bruckner.....	541
Liszt.....	541
Mendelssohn	542
<i>Ouvrages généraux en lien avec le sujet</i>	<i>542</i>
<i>Ouvrages théoriques (langage harmonique, traités, méthodes d'analyse)</i>	<i>543</i>
<i>Ouvrages centrés sur Schubert ou Bruckner.....</i>	<i>545</i>
Schubert.....	545
Bruckner.....	547

Préliminaires et enjeux

I. Etat de la recherche

Les symphonies de Franz Schubert

Perspectives générales et contexte

Les avancées les plus récentes concernant l'étude de la musique instrumentale de Franz Schubert sont à mettre au crédit de la musicologie anglo-américaine, laquelle manifeste depuis plusieurs décennies un intérêt certain pour l'œuvre de Schubert, intérêt qui ne se limite plus au lied, à un nombre restreint d'œuvres de musique de chambre ou bien encore à la vie intime de l'artiste.

Depuis 2010, plusieurs ouvrages d'envergure nous permettent d'embrasser une vision assez complète de l'état actuel de la recherche¹. Ces diverses études, à défaut de renouveler complètement les angles d'approche développés depuis la fin du XX^e siècle, permettent de préciser et d'approfondir, parfois de façon décisive, les travaux déjà importants entrepris depuis les années 1990 et portant notamment sur l'analyse de plusieurs paramètres précis du langage instrumental schubertien : le traitement spécifique de la forme (notamment de la forme sonate), ainsi que celui de l'harmonie². Ces deux éléments structurels, étroitement imbriqués, interagissent dans l'œuvre de Schubert de façon quasi symbiotique et sont à juste titre appréhendés en tant que tels dans la plupart des études récentes, selon un angle qui se veut

¹ Pour l'essentiel, il s'agit de :

- David Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music: A Theorist's Perspective*, Rochester, University of Rochester Press, 2017, 212 p.

- Lorraine Byrne-Bodley et Julian Horton (éd.), *Rethinking Schubert*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2016, 528 p.

- Lorraine Byrne-Bodley et Julian Horton (éd.), *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 490 p.

- Suzannah Clark, *Analyzing Schubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 290 p.

- David Damschroder, *Harmony in Schubert*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2010, 321 p.

- Susan Wollenberg, *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*, Farnham, Ashgate, 2011, 344 p.

² Voir Christopher H. Gibbs (éd.), *The Cambridge Companion to Schubert*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 340 p.

- Xavier Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, 320 p.

- Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing, H. Schneider, 1994, 452 p.

- Michael Siciliano, *Neo-Riemannian Transformations and the Harmony of Franz Schubert*, Ph.D.; University of Chicago, Department of Music, 2002, 784 p.

souvent évolutif à l'intérieur même de l'œuvre du compositeur³. Les observations délivrées par ces travaux renforcent par ailleurs le caractère singulier des compositions de Schubert vis-à-vis de ses contemporains et notamment de Beethoven (bien que de nombreuses passerelles existent), originalité qui suffit à elle seule à expliquer l'intérêt suscité, ce que nous aurons largement l'opportunité de détailler ci-après.

Cet intérêt, légitime, pour ces deux paramètres fondamentaux que sont la forme et l'harmonie dans la musique instrumentale de Schubert, conduit la musicologie actuelle à délaisser d'autres objets d'étude *a priori* pertinents mais jusqu'ici peu approfondis, tels que la relation au temps, à la mémoire, notamment dans les œuvres instrumentales d'envergure de la « dernière période » (qui semblent pourtant obéir dans une certaine mesure à de telles stratégies structurelles), ou bien encore l'orchestration, la dynamique, le développement motivique, la spécificité, l'évolution, ainsi que la mise en relation logique et réciproque de ces divers éléments.

En outre, le manque, à l'heure actuelle, d'outils musicologiques précis, propres à systématiser et à objectiver l'étude de ces paramètres est à noter ; ce qui n'amène, pour l'heure, qu'à conduire à la formulation d'hypothèses intuitives ainsi qu'à la proposition d'ébauches méthodologiques.

Certains de ces travaux sont, en outre, encore marqués par l'encombrant héritage de la musicologie d'avant-guerre, qui s'est parfois, selon un consensus actuel quasi unanime, fourvoyée dans des interprétations caricaturales, ou dans des jugements de valeur, ce qu'un chercheur ne peut que s'interdire (jugements de valeur concernant de prétendues carences formelles, provoquées par un manque de savoir-faire compositionnel manifeste chez Schubert dans ses œuvres instrumentales les plus étendues⁴). Le nécessaire travail de deuil ne semble pas totalement achevé, comme en témoignent plusieurs mises en perspective épistémologiques fortement critiques de la musicologie schubertienne, qui se positionnent moins comme un rattachement à une école de pensée que comme une mise en garde vis-à-vis du dogmatisme ainsi que du manque d'objectivité souvent rencontrés dans des ouvrages longtemps considérés comme des références.

Dans la droite lignée de la remise en cause critique de certains de ces travaux antérieurs se rapportant à ce corpus, apparaissent également diverses controverses bien actuelles :

D'un côté, plusieurs travaux semblent appeler à une réévaluation critique des modèles d'analyses schenkériens (inspirés pour l'essentiel des fameuses théories d'Heinrich Schenker⁵), modèles qui continuent d'imprégner tout un pan de la musicologie, notamment américaine, dont l'intérêt voire la pertinence globale ne font certes pas débat, mais dont le manque de souplesse et l'inadaptation à certains cas d'analyse précis, de par leurs fondements théoriques mêmes, sont mis en avant⁶. Dans le prolongement de cette problématique, les diverses lectures

³ C'est le cas de la thèse de Xavier Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, Bern, Berlin, Paris, P. Lang, 1996, 431 p., mais aussi de l'ouvrage de David Damschroder, *Harmony in Schubert*.

⁴ C'est le cas notamment de Donald Tovey dans son *Franz Schubert*, ou plus récemment de James Webster, « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity », *19th-Century Music* 2 (1978), p. 18-35, et 3 (1979), p. 52-71.

⁵ Heinrich Schenker, *L'écriture Libre* (traduction française par Nicolas Meeùs), (2 vol.), Liège, Mardaga, 1993.

⁶ Susannah Clark, dans *Analyzing Schubert*, évoque différents cas précis, notamment celui du début de réexposition à la sous-dominante dans un mouvement de forme sonate (p. 221 à 226), celui des « cycles de

analytiques appliquées à l'importance structurelle de ce que nous appellerons les « relations de tierces » ou « rapports de tierces », partie prenante de la syntaxe harmonique schubertienne, conduiront à minorer ou non ce phénomène⁷.

De l'autre, il convient de relever une méfiance croissante témoignée à l'encontre d'interprétations musicologiques qualifiées de subjectives, métaphoriques, dénuées de méthode et considérées dès lors à juste titre comme scientifiquement insatisfaisantes. Notons également le manque de consensus autour des tentatives de modélisation de la forme sonate, dont le développement le plus récent, théorisé dans l'important ouvrage de James Hepokoski et Warren Darcy⁸, présente un intérêt certain mais se retrouve considéré par d'aucuns comme rigide, voire dangereux, quand il n'est pas purement et simplement occulté par ceux qui lui préfèrent manifestement une approche plus intuitive, plus souple⁹.

Œuvres privilégiées à l'intérieur du corpus

Si l'on excepte les études systématiques ou globales qui embrassent l'ensemble d'une partie du corpus schubertien (les cycles de lieder, ou bien encore la totalité des mouvements de forme sonate, voire la musique d'église) à des fins évolutives ou comparatives, la plupart des travaux récents pris en considération s'appuient sur un nombre d'œuvres relativement restreint ; à cet état de fait, plusieurs explications peuvent être avancées. D'une part, au vu de l'étendue quantitative de la production schubertienne, un certain nombre d'œuvres devenues emblématiques, qui se démarquent par leur position chronologique ainsi que par leur caractère exceptionnel au sein du corpus, font l'objet d'études multiples et se révèlent (et se révéleront encore, à n'en pas douter) un terrain privilégié d'affirmation d'une hypothèse forte, en dépit des nombreuses analyses antérieures leur ayant déjà été consacrées¹⁰. D'autre part, le caractère

tierces » apparaissant à différents niveaux structurels (p. 202-203), ainsi que, d'une manière générale, celui de l'occultation relative par les lectures schenkériennes de la façon dont Schubert redéfinit, en l'affaiblissant, l'axe dominante/tonique : « To read the prominent use of the mediant and submediant in a work such as the first movement of the *Unfinished* Symphony in terms of the Schenkerian paradigm (or, for that matter, the « norm ») is to miss how Schubert creates a sense of « non-teleology » and how he diminishes the role of the tonic/dominant axis and shifts it into a new fifth-based space. In a Schenkerian (or any other linear) reading, Schubert's thirds either get lost as middleground expansions or are assessed as obstacles to conventional harmonic goals », p. 240.

⁷ David Damschroder, dans son étude globale de l'harmonie schubertienne (*Harmony in Schubert*) se place dans la lignée d'Heinrich Schenker qui avait tendance à minorer ce phénomène, alors que Xavier Hascher y voit plutôt l'élément fondamental de l'évolution globale du langage et de la forme chez Schubert, ce qu'il a développé notamment dans sa thèse *Schubert, la forme sonate et son évolution*.

⁸ James Hepokoski et Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory, Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 680 p.

⁹ C'est le cas de David Beach qui n'évoque même pas l'ouvrage en question dans la bibliographie de son ouvrage *Schubert's Mature Instrumental Music* alors qu'il consacre un petit chapitre à la forme sonate, à l'intérieur duquel il prend le soin de préciser que « [I am] fully aware of the potential danger in reducing a rich variety of schemes to a simplistic prototype. There is no single 'model' », p. 79.

Suzannah Clark, dans *Analyzing Schubert*, n'hésite pas à présenter puis à critiquer certains aspects de cette méthode (notamment p. 204 et suivantes), puis à l'utiliser (p. 221, p. 236 à 239), afin de mettre en relief certains aspects concernant les phases de transitions dans « L'Inachevée » et « La Grande ».

¹⁰ Citons seulement la *Sonate pour piano n° 15 en ut majeur* « Reliquie », D.840, le *Quatuor à cordes n° 13 en la mineur* « Rosamunde », D. 804, le *Quatuor à cordes n° 14 en ré mineur* « La Jeune Fille et la Mort », D. 810.

évolutif du langage schubertien a amené à considérer de façon autonome une période créatrice de la « maturité », un style « tardif » (bien que cette dernière appellation soit remise en cause), en opposition avec un style « précoce » sachant que Schubert est décédé à seulement 31 ans. En dépit de l'ambiguïté sémantique de telles appellations, ainsi que le caractère parfois artificiel et théorique de la séparation entre plusieurs périodes créatrices, un tel angle d'étude ne peut que se justifier, au vu de l'évolution significative connue par le langage schubertien à une période charnière de son développement¹¹.

De ce fait, les éléments du corpus symphonique étudiés en profondeur se résument essentiellement à la *Symphonie n° 8 en si mineur* dite « Inachevée », D 759 de 1822, ainsi qu'à l'imposante *Symphonie n° 9 en ut majeur*, dite « La Grande », D 944 de 1825. Ces deux œuvres constituent en effet les pièces majeures du corpus, appartenant l'une et l'autre à ce style de la « maturité » évoqué précédemment, tandis que les premières symphonies sont plutôt considérées comme des œuvres d'étude ou de maturation¹², au cours desquelles Schubert s'est familiarisé avec le nouveau « format » symphonique de son temps, notamment beethovénien¹³. Le Schubert de la « maturité » semblait lui-même reconnaître le caractère superficiel de ses premières œuvres symphoniques¹⁴. Remarquons toutefois deux exceptions notables à cette hiérarchisation assez binaire, qui seront intégrées à notre étude et qui n'ont, jusqu'ici, connu qu'une exégèse limitée :

La Symphonie n° 7 en mi majeur, D 729 de 1821, qui comprend 111 mesures orchestrées (sur les 1340 de l'œuvre qui comporte bien quatre mouvements au complet), et dont plusieurs orchestrations ont été proposées, notamment par le chef d'orchestre et musicologue britannique Brian Newbould en 1978. Cette œuvre est parfois qualifiée de « tournant » dans l'œuvre instrumentale de Schubert, témoignant d'un changement de conception symphonique décisif et même annonciateur de « L'Inachevée » et de « La Grande », de par un travail compositionnel plus expansible, une texture orchestrale plus dense, plus contrapuntique, ainsi qu'un rôle accru dans la sonorité d'ensemble des bois mais également des cuivres¹⁵.

Les esquisses de 1828, D 936A, reconstituées à partir de fragments réalisés au piano et parfois qualifiées aujourd'hui de *10^e Symphonie*, soulèvent l'enthousiasme prophétique de L. Michael Griffel qui voit dans cette production, laissée inachevée par la mort brutale de Schubert quelques semaines après le début de son travail sur ce projet, un contenu régi par une « transformation thématique lisztienne, une érudition contrapuntique brahmsienne, un temps

¹¹ Ce qu'explique de façon efficace Hans Joachim Hinrichsen dans son article « Is There a Late Style in Schubert's Œuvre ? », voir dans Byrne-Bodley et Horton, *Rethinking Schubert*, p. 17-28.

¹² C'est indiscutablement le cas, ne serait-ce qu'à l'écoute, des trois premières symphonies du « catalogue » : la *Symphonie n° 1 en ré majeur*, D. 82 de 1813, la *Symphonie n° 2 en si bémol majeur*, D. 125 de 1815, et la *Symphonie n° 3 en ré majeur*, D. 200 de 1815 également.

¹³ L'article de L. Michael Griffel, « Schubert's Orchestral Music, Strivings After the Highest in Art », que l'on trouvera dans *The Cambridge Companion to Schubert* (p. 193-206), apporte une vision globale du corpus symphonique schubertien, notamment concernant les changements de numérotation de certaines symphonies ainsi que les problématiques d'inachèvement, de datations *a posteriori* ou de reconstitutions fragmentaires.

¹⁴ *Ibid.*, p. 197 : « The maturing Schubert recognized some of the peculiarities of form, repetitiousness, and superficiality in his early symphonies ; (for example, Schubert himself deleted twenty-four highly repetitious measures from the closing section of the exposition of the First Symphony's opening movement) ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 199.

brucknérien¹⁶ ». Cette affirmation ambitieuse pose la question de la parenté, des influences (subies ou exercées) de l'œuvre schubertienne, ainsi que de la vision actuelle portée sur ces aspects.

Influences et héritage

L'œuvre de Schubert coïncidant parfaitement, d'un point de vue chronologique, avec celle de Beethoven (qui appartenait très exactement, rappelons-le, à la génération précédente et qui est décédé en 1827, un an avant Schubert), la tentation de voir chez celui-ci une source d'inspiration quasi exclusive pour un jeune Schubert écrasé par l'ombre de son prestigieux aîné domine encore de nombreux travaux consacrés à cette problématique. Cependant, si les éléments nouveaux du langage symphonique développés par le Beethoven de la période « médiane », notamment dans sa *Symphonie n° 3* « Héroïque » (élargissement de la tessiture, fragmentation par séquences harmoniques de plus en plus fréquentes qui provoquent des « pics » ou « climax » et des « affaissements », idées rythmiques répétitives, travail motivique généralisé, affinement de la texture sonore...) ont sans doute agi comme catalyseur, Cameron Gardner veut y voir davantage le témoignage d'une évolution globale du langage musical de la fin du XVIII^e siècle, en rupture avec un classicisme figé, hérité du rationalisme et de l'équilibre esthétique absolu des *Lumières*, dont on trouve déjà, selon lui, les signes annonciateurs dans Haydn et le dernier Mozart¹⁷.

S'il est certain que l'on retrouve de nombreuses traces de l'influence beethovénienne dans les œuvres instrumentales de Schubert¹⁸, notamment dans leur démarche similaire d'élargissement du « potentiel dramatique » des formes classiques tout en conservant leur structure sous-jacente¹⁹, la majorité des analyses pratiquant des comparaisons formelles, esthétiques ou narratives assez poussées, mettent en avant un certain nombre d'éléments propres à distinguer leurs productions respectives. C'était déjà le cas de Michael Griffel en 1977, qui, à l'observation d'esquisses et de brouillons laissés par chacun des deux compositeurs, notait de flagrantes différences dans leurs procédés préliminaires de composition ; à un Beethoven relativement besogneux, qui écrivait fréquemment sur son carnet d'esquisses des idées disparates en vue d'un usage futur, qui polissait par la suite patiemment ses compositions, y apportant des corrections parfois importantes, est opposée l'image d'un Schubert plus intuitif, qui semble avoir composé avec davantage de facilité et dont la pensée première, comme Mozart ou Haydn, était essentiellement « mélodique » mais peut-être en conséquence plus dispersée, ce qui

¹⁶ *Ibid.*, p. 204.

¹⁷ Cameron Gardner, « Re-Theorising Schubert's 'Reliquie', Precedents, the 'Great' Symphony, and Narrative », dans *Rethinking Schubert*, p. 146-172, et plus spécialement p 149.

¹⁸ Aspect développé par William Kinderman, « Franz Schubert's 'New Style' and the Legacy of Beethoven », également dans *Rethinking Schubert*, p. 41-60, et notamment p. 47 : « For Schubert, Beethoven's works served as a landmark and often as a source of inspiration : one exemple of this influence is the affinity between the opening movement of Beethoven's *Violin Concerto*, op. 61, and the subsidiary theme in the final of Schubert's 'Great' *C Major Symphony*, D 944, which display a same employment of a repeated-note motive. Reminiscences of Beethoven's *Ninth Symphony* can also be felt in Schubert's *C Major Symphony* ».

¹⁹ Scott Burnham, « Beethoven, Schubert, and the Movement of Phenomena », dans *Schubert's Late Music*, p. 35-51.

expliquerait en partie le grand nombre d'œuvres inachevées laissées derrière lui²⁰. Ces divergences relatives semblent également se retrouver dès lors que l'on s'applique à mettre à jour une direction générale, une logique structurelle globale aux mouvements de forme sonate respectifs de Beethoven et de Schubert. Carl Dahlhaus évoque ainsi deux « modèles » divergents : un type formel plutôt « dramatique-dialectique » chez Beethoven, tandis qu'il serait plutôt « lyrique-épique » chez Schubert²¹, interprétation pertinente, mais prisonnière toutefois de grilles de lecture assez subjectives, largement commentée par Suzannah Clark et que nous développerons ci-après dans la partie consacrée à la forme²².

D'autres travaux s'intéressent de leur côté à l'influence spécifiquement mozartienne perceptible dans certaines œuvres de jeunesse de Schubert, notamment de musique de chambre ; influence réelle mais « vite estompée » selon Andrea Lindmayr-Brandl, malgré la résurgence de procédés d'élaboration thématique convergents (que l'on pourrait cependant retrouver dans une partie significative du répertoire de la période considérée), tels que l'élaboration simple d'un noyau thématique autour de la tonique²³. Dans une optique similaire, Glenn Stanley opère un parallèle ambitieux entre la *Symphonie n° 8* « Inachevée » de Schubert et le *Don Giovanni* de Mozart²⁴. Son postulat porte sur l'omniprésence de la thématique de la mort au sein de la symphonie, étayée par des allusions conscientes au *Don Giovanni*. Les deux œuvres seraient par ailleurs marquées par diverses analogies purement techniques, notamment concernant les progressions cadentielles qui témoigneraient d'une égale propension à la lourdeur, à l'utilisation de longues pédales, à l'usage de préparations harmoniques différées et chromatiquement instables, appuyées par des ostinatos rythmiques. L'auteur voit ainsi dans le *Don Giovanni* de Mozart et son final particulièrement sombre une source pour toute la musique du XIX^e siècle.

L'héritage

La musicologie du XIX^e puis du début du XX^e siècle a de façon générale refusé de prêter une quelconque influence esthétique ou technique à l'œuvre laissée par Schubert sur les générations postérieures de compositeurs austro-allemands, essentiellement en raison des prétendues entorses répétées par celui-ci à l'encontre des « canons » formels ou compositionnels, témoignant de l'usage de grilles de lecture analytiques inadaptées voire d'un parti pris regrettable. Pourtant, la redécouverte tardive du manuscrit puis la création de la « Grande » *Symphonie en ut* en 1839, à l'initiative de Mendelssohn et Schumann, suscitera un enthousiasme bien connu chez ce dernier, fasciné par ses « divines longueurs ». Dans quelles proportions cependant l'aspect indubitablement avancé de cette symphonie monumentale aurait-il ouvert

²⁰ Michael Griffel, « A Reappraisal of Schubert's Methods of Composition », *The Musical Quarterly*, 63-2, 1977, p. 186-210.

²¹ L'article original de Carl Dahlhaus, en allemand, a été traduit par Thilo Reinhard et apparaît sous ce titre « Sonata Form in Schubert : The First Movement of the G Major String Quartet, op. 161 (D 887) », dans Walter Frisch (éd.), *Schubert – Critical and Analytical Studies*, Lincoln, Londres, University of Nebraska press, 1986, 256 p.

²² Clark, *Analyzing Schubert*, p. 161 et 165.

²³ Andrea Lindmayr-Brandl, « Quand Schubert écoute Mozart », dans Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert*, p. 30-42, et plus spécialement p. 32, 33 et 35.

²⁴ Glenn Stanley, « Unfinished Symphony & Don Giovanni », Byrne-Bodley et Horton (éd.), *Schubert's Late Music*, p. 193-218.

de nouvelles perspectives à Schumann, c'est un travail musicologique qui à notre connaissance reste à entreprendre.

Cependant, comme l'affirme Xavier Hascher, « il n'est pas exagéré d'affirmer que l'harmonie schubertienne est [...] en avance sur une part considérable du XIX^e siècle, dont le Wagner de *Tannhäuser*, *Lohengrin* ou même de *L'Or du Rhin*, c'est-à-dire jusqu'aux bouleversements de *Tristan*, dont Wagner a reçu la stimulation de l'œuvre de Liszt, à savoir la figure qui connaissait le mieux la musique de Schubert et qui a le plus fait pour la répandre à travers l'Europe²⁵ ». Cette généalogie semble correspondre parfaitement aux *perspectives* ouvertes par Schubert, davantage même que par Beethoven, telles que la dissolution, par l'intérieur, au moyen d'une harmonie novatrice (jouant sur les ambiguïtés syntaxiques et les progressions de tierces, le chromatisme et l'usage assez particulier d'accords « pivot »), des formes héritées du Classicisme et désormais en partie impropres, en l'état dans lesquelles les trouve Schubert au début du XIX^e siècle, à retranscrire l'immédiateté, l'imprévu, la subjectivité, l'état émotionnel du créateur qui invite l'auditeur à pénétrer dans son univers.

De ce fait, Henri Gonnard constate diverses passerelles concrètes entre Schubert et Schumann, qui va manifester un usage similaire des ambiguïtés harmoniques cultivées par Schubert, notamment à propos des différents accords de septième²⁶, tandis que Peter Gülke voyait déjà dans les *Esquisses de 1828 D 936A* évoquées précédemment une anticipation de Gustav Mahler²⁷. Les analogies spécifiques avec Anton Bruckner, qui nous intéressent fondamentalement, ont été en partie cernées par Paul Gilbert Langevin dans les années 1970 mais leur approfondissement semble être resté lettre morte jusqu'à présent²⁸. Cependant, ne confondons pas complètement « correspondance », « analogie », « héritage » ou « influence », ce que ce travail se proposera de démêler dans la mesure du possible.

La forme

Le propos de ces quelques lignes se bornera à circonscrire les orientations actuelles concernant les problématiques liées à la forme instrumentale chez Schubert. Il n'est pas inutile de rappeler cependant que la plupart des jugements esthétiques portés sur l'œuvre instrumentale schubertienne, dans les premiers temps de la musicologie, se sont développés sous un angle purement comparatif avec l'immense répertoire du lied laissé par ce dernier, référence absolue en la matière s'il en est. Dès lors, prisonnières de l'image de leur auteur, maître de la « petite forme », les œuvres instrumentales de Schubert et *a fortiori* ses œuvres aux dimensions

²⁵ Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 375.

²⁶ Henri Gonnard, « Le "naturel" de l'invention mélodico-harmonique dans les symphonies de Schubert et de Schumann », dans Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert*, p. 17-27.

²⁷ Peter Gülke, « Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert », dans Heinz-K Metzger et Rainer Riehn (éd.), *Muzik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, Munich, Edition Text + Kritik, 1979, p. 187-220 et notamment p. 219.

²⁸ Paul-Gilbert Langevin, « Franz Schubert et la symphonie, éléments d'une nouvelle perspective », *Revue Musicale*, 355-356-357, 1982.

- Langevin, *Anton Bruckner et l'ethno-romantisme autrichien*, Thèse de musicologie, Université Paris VIII, 1979.

- Langevin, *Anton Bruckner : apogée de la symphonie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, 382 p.

inhabituellement vastes, mal comprises, ont été appréhendées comme autant de tentatives inabouties de la part de l'artiste de se « mesurer » à la « grande forme » pour laquelle son génie qui s'était pleinement épanoui dans la mise en musique lumineuse de textes de quelques dizaines de vers (régis par leurs propres exigences rythmiques de déclamation poétique) trouvait certaines limites.

Dès lors, la problématique essentielle soulevée à l'examen du répertoire instrumental en question se porte encore aujourd'hui sur le traitement par Schubert de la forme sonate de façon générale, marquée par sa volonté d'adapter cette forme à des compositions développant une profondeur ainsi qu'une subjectivité croissantes. Questionner la forme sonate revient à soulever les fondements esthétiques mêmes de ce type d'organisation structurelle : la relation dominante/tonique, l'équilibre entre exposition et réexposition, la polarisation thématique, le poids et le rôle constitutif des tons secondaires convoqués au cours du développement, l'équilibre structurel, la symétrie et l'organisation finale de l'ensemble de la construction, jugées par la sensation positive de résolution satisfaisante des éléments mis en « tension » au cours de la succession des différents épisodes sonores.

Ainsi, une approche objective privilégiera l'examen de la présence (ou non), de l'efficacité globale du « cahier des charges » exposé ci-dessus, en mettant en relief l'originalité, (pour ne pas parler d'innovation) apportée par Schubert au traitement de ses éléments constitutifs, tandis qu'une approche plus subjective jugera moins l'efficacité musicale du contenu pris au sens large que le respect ou non d'un certain nombre de détails purement formels voire cosmétiques vis-à-vis d'un modèle idéal fixé *a posteriori* de façon arbitraire et artificielle.

Les premières tentatives de réhabilitation du répertoire instrumental de Schubert sont à trouver notamment chez Walter Gray, qui posait en 1978 les éléments de la problématique que nous avons brièvement exposée²⁹ ; Harry Fieldmann s'applique à démontrer objectivement l'originalité schubertienne du traitement de la forme³⁰, s'inscrivant dans la continuité de travaux décisifs tels que ceux de Charles Rosen, qui s'est notamment intéressé aux phénomènes de « transfert » de la tension dramatique, inhérents à la multiplication des glissements chromatiques rendus possibles par l'utilisation, de la part de Schubert, de motifs mélodiques plus courts, conduisant à des inflexions, des « explosions locales », privilégiées à des mises en tension à grande échelle³¹. La première étude quasi intégrale de la forme sonate chez Schubert est quant à elle l'objet de la thèse de Xavier Hascher, qui a systématisé les comparaisons évolutives de réductions schenkériennes, en tirant de celles-ci des conclusions fortes liées à la prolifération des « relations harmoniques de tierces » dans l'ensemble des niveaux structurels, induisant une typologie de la forme sonate schubertienne qui pourrait se résumer en ces termes :

²⁹ Walter Gray, « Schubert the Instrumental Composer », *The Musical Quarterly*, 64- 4, 1978, p. 483-494.

³⁰ Harry Fieldmann, « Schubert Sonata Form », dans Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*, p. 83-92. Est notamment évoqué p. 84 « [this] innovative treatment of sonata form was not due to attempt to expand the form [...] but was rather a necessary formal consequence of the profoundly abstract compositionnal issues where which he was engaged ». L'idée désormais récurrente de l'usage de "dominantes secondaires" trouve également son illustration p. 85 : « Schubert was interested in seeing how other, more distant facets of the tonal spectrum might function to illuminate the tonic itself in different ways ».

³¹ Charles Rosen, « Schubert's Inflexions of Classical Form », dans Christopher H. Gibbs (éd.), *The Cambridge Companion to Schubert*, p 72-98. Article richement illustré d'exemples musicaux.

un caractère lyrique et harmoniquement clos des groupes thématiques, un élargissement global des rapports tonals et des harmonies intermédiaires, notamment dans les développements (multiplication des degrés, quasiment jusqu'au total chromatique)³², une division des seconds groupes thématiques en deux sections (la première, lyrique, dans un ton éloigné, la seconde à la dominante)³³.

Julian Horton appelle également à réapprécier le traitement de la forme sonate chez Schubert, dans laquelle la multiplication d'épisodes considérés comme autant de « digressions » ou de phases « méditatives » a conduit abusivement à considérer comme « statiques » certaines œuvres³⁴ ; ces détours et « fausses pistes » qui se multiplient de façon indiscutable sont plutôt vus par Xavier Hascher comme des moyens « d'expansion temporelle » de la forme, expansion certes qualitative mais qui affecte naturellement notre propre perception du temps³⁵. Lauri Suurpää s'appuie sur les modélisations développées par James Hepokoski et Warren Darcy dans son analyse du 2^e mouvement de la « Grande », constatant que les procédures fixées par les modèles en questions sont « globalement » respectées, mais cependant sans que les *marqueurs* cruciaux bornant ces procédures ne soient clairement marqués, induisant une sorte de déplacement des points de tension et amenant à considérer ce mouvement selon un angle dramatique et narratif, marqué par des idées extramusicales³⁶. Cet angle d'approche privilégiant l'aspect « narratif », a notamment conduit Brian Black à développer le concept du *sensuous*, concept applicable autant au matériau musical de base qu'à son déploiement dans l'ensemble d'une œuvre, appelant là encore à reconsidérer un rapport au temps trop linéaire ainsi qu'une vision globale de la forme obligatoirement dynamique et dirigée vers un but prédéfini de façon explicite. Cette approche, assez souple, laisse sa place au sensible et à l'émotionnel tout en faisant émerger ce qui selon nous s'avère essentiel, à savoir que la forme, chez Schubert, s'appuie sur des processus de développement qui dépendent davantage de renvois mémoriels (parfois qualifiés de « réminiscences »), de l'insinuation de motifs récurrents qui, contrairement aux procédés beethovéniens, prolifèrent sans pour autant orienter le déploiement global du discours musical, en outre, les épisodes de digression déjà évoqués ne doivent pas être vus comme autant de phénomènes isolés mais comme s'insérant dans une logique formelle plus large, au service de l'acquisition d'une puissance expressive plus grande³⁷. C'est également le parti pris de Suzannah Clark, qui semble être loin de souscrire à l'intégralité des concepts développés par Hepokoski et Darcy (en remplaçant ces fameux modèles dans une perspective parfois réductrice de l'héritage schenkérien), et qui affirme avec clairvoyance que les enjeux essentiels et la mécanique interne de la forme sonate avaient été parfaitement saisis par

³² Déjà remarqué par Felix Salzer, « Die Sonatenform bei Franz Schubert », *Studien zur Musikwissenschaft*, XV, 1928, p. 86-125, qui voyait dans la multiplication et la complexification des harmonies intermédiaires l'élaboration de nouveaux « points de stabilité », déplaçant les accents formels et agissant de ce fait comme « facteur retardant ».

³³ Hascher, *Schubert, la forme sonate*, p. 11 et p. 253 notamment.

³⁴ Julian Horton, « The First Movement of Schubert's Piano Sonata D.959 and the Performance of Analysis », dans Byrne-Bodley et Horton (éd.), *Schubert's Late Music*, p. 171-190.

³⁵ Xavier Hascher, « Detours, Wrong Tracks and Dead Ends », dans *Schubert's Late Music*, p. 263-281.

³⁶ Lauri Suurpää, « Longing for the Unattainable: The Second Movement of the « Great » C major Symphony », dans *Schubert's Late Music*, p. 219-240.

³⁷ Brian Black, « The Sensuous as a Constructive Force in Schubert's Late Works », dans *Rethinking Schubert*, p. 77-108.

Schubert, qui l'a simplement « adaptée » à ses propres vues, guidées par une logique formelle indiscutable. Clark a développé, en conséquence, l'idée de symétrie, de contrepartie équilibrant les éléments de l'exposition avec ceux de la réexposition ; idée étayée notamment par l'usage du IV^{ème} degré lors de la réexposition, ainsi que par l'usage de degrés inhabituels, s'expliquant par le fait qu'ils sont régis selon un égal rapport de symétrie vis-à-vis de la tonique, se compensant ainsi l'un l'autre³⁸. Ces divers concepts marquent un pas supplémentaire vers une appréciation pleinement désobjectivée de ces questions du traitement des formes instrumentales chez Schubert.

Le langage harmonique

Sans utiliser de vocabulaire harmonique véritablement nouveau, l'apport de Schubert à l'harmonie de la première moitié du XIX^e siècle s'avère cependant bien supérieur à ce que la musicologie avait initialement prédéfini. Cette affirmation découle du sens global défini par les nombreux travaux abordant l'harmonie schubertienne depuis une quinzaine d'années, travaux qui s'orientent cependant vers plusieurs pistes parfois contradictoires.

Ainsi, la somme proposée par David Damschroder³⁹, essentielle sous bien des aspects, notamment dans celui du recensement systématique des traits spécifiques de la syntaxe harmonique schubertienne, s'enferme parfois, selon nous, dans une volonté de modélisation excessive qui le conduit à adopter une vision (schenkérienne) étroitement guidée par la primauté absolue de la relation dominante/tonique, y compris dans un certain nombre de cas où d'autres outils d'analyse nous sembleraient plus pertinents⁴⁰. Cette posture, conduisant l'auteur à ne voir dans certains enchaînements harmoniques que des « faiblesses » ou des « imperfections », où la relation dominante/tonique sera quoi qu'il en soit toujours sous-entendue⁴¹, n'empêche cependant pas Damschroder de saisir une partie de l'essentiel, à savoir que l'originalité développée par Schubert dans les relations harmoniques tient notamment à l'exploitation de la charge contextuelle endossée par tel ou tel accord selon sa place dans un enchaînement harmonique précis, fonction qui pourra dès lors être détournée selon le degré de brutalité du changement de direction tonale que l'on cherche à opérer.

³⁸ Clark, *Analyzing Schubert*.

³⁹ David Damschroder, *Harmony in Schubert*.

⁴⁰ C'est le cas des outils s'inscrivant dans la mouvance des théories « néo-riemannniennes », développées à partir des théories de Hugo Riemann sur les fonctions harmoniques. Ces théories proposent à l'heure actuelle les outils les plus pertinents permettant d'analyser précisément la nature des relations d'accord à accord, et notamment les relations obéissant à ce que l'on appelle les « relations de tierces », qui prolifèrent dans les œuvres de la maturité de Schubert : nous y reviendrons (largement) plus en détail au cours de ce travail.

⁴¹ Ainsi, si Damschroder concède à Schubert un niveau de « créativité » remarquable (p. 26), les progressions harmoniques les plus complexes ne sont souvent vues que comme des « embellissements » locaux qui ne portent aucune signification harmonique indépendante (p. 56 à 60) et qui souffrent d'un manque de directionnalité. Les progressions obéissant au cycle des tierces se révèlent ainsi « imparfaites », car limitant un véritable effet cadentiel (p. 54-55). L'idée développée par l'auteur de « *dominant emulation* » se révèle néanmoins particulièrement pertinente dans un certain nombre de cas, lorsqu'une progression classique de type I-VI-II-V-I convoquant uniquement le cycle des quintes « s'étale » sur un temps long (faisant ainsi apparaître l'imbrication de plusieurs niveaux structurels), et que chacun des accords est lui-même prolongé par plusieurs degrés de passage (p. 164 et 165).

Certains accords, pourtant fortement connotés (selon leur rôle contextuel développé lors des époques antérieures) tels que la septième de dominante ou la septième diminuée, sont pourtant détournés de leur usage premier par Schubert qui joue pleinement et consciemment sur ce que l'on appellera soit des « équivalences harmoniques ambiguës »⁴², ou bien encore une « indétermination harmonique de surface »⁴³, dont un des exemples les plus significatifs, à notre connaissance peu exploré dans ce cadre précis jusqu'à Schubert, se révèle être l'usage de l'énharmonie « contextuelle » entre l'accord de septième de dominante et son accord homophone de sixte augmentée souvent désigné (par la musicologie francophone en tout cas) comme accord de « sixte allemande »⁴⁴.

Toutefois, l'élément fondamental, décisif, développé par Schubert au cours de son évolution créatrice réside essentiellement dans son usage accru de ce que diverses terminologies qualifieront de « relations de tierces », ou bien encore de *common-tone*, concept *a priori* étranger à la musicologie francophone et qui ne se fonde pas totalement sur la même explication théorique⁴⁵. Ces interprétations, visant à attribuer aux relations de tierces entre accords consécutifs un rôle véritablement structurant et pas seulement décoratif, se révèlent en rupture partielle avec les postulats d'Heinrich Schenker qui ne voyait dans ces enchaînements que de simples arpéggiations des progressions usuelles de quinte ou d'octave (tel que l'*equal division of the octave*), postulat en partie réinvesti par Damschroder. La multiplication de ce type d'enchaînements, certes déjà présents dans l'harmonie mozartienne ou beethovénienne mais à un niveau de surface seulement, se révèle en effet d'une toute autre nature chez Schubert puisqu'elle induit progressivement, de par un chromatisme accru conduisant à l'exploration de degrés ou de tonalités de plus en plus éloignées du ton d'origine, à une remise en cause partielle de la primauté absolue du rapport de quinte fondamentale dominante/tonique et de ses tons voisins. Les combinaisons harmoniques possibles sont ainsi considérablement élargies, offrant diverses alternatives, à la fois comme progressions locales, mais également comme « digressions » ou « accidents » à plus grande échelle qui finissent par saper la relation fondamentale dominante/tonique sans pour autant la supplanter. C'est le sens des travaux menés par Xavier Hascher, qui résume cet état de fait en ces termes : « à partir de Schubert, [...] le schéma des enchaînements par tierces s'émancipe de la quinte, la néglige, et ne se laisse plus

⁴² Irene Gulon, « Promises Fullfilled, Neighbour Notes in Some Late Works of Schubert », dans Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert*, p. 93-100.

⁴³ Suurpää, « Longing for the Unattainable », p. 228 à 230.

⁴⁴ C'est ce que montre David Beach. La progression type en *do* majeur se présente comme suit : l'accord comprenant les notes *la/do/fa* (IV^{ème} degré, 1^{er} renversement) est suivi de *la_b/do/mi_b/fa_#* (sixte dite « allemande ») puis de *sol/do/mi/sol* ou *sol/si/ré/sol*. Cette préparation cadentielle, largement utilisée sous cette forme depuis Mozart, est détournée par Schubert qui joue sur l'ambiguïté sonore de l'accord de sixte augmentée pour le réutiliser, une fois qu'il a été présenté et installé dans ce contexte assez commun, comme *fonction* de son accord enharmonique de septième de dominante *la_b/do/mi_b/sol*, et aller ainsi vers *ré*, majeur. (*Symphonie n° 8* « Inachevée », 1^{er} mouvement, exemple à transposer naturellement, mesures 96 à 111.) Voir Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*, p. 32-33.

⁴⁵ La notion de « relations de tierces », convoquée notamment par Xavier Hascher, s'appuie sur le principe du glissement chromatique entre l'enchaînement typique *do/mi/sol* et *do/mi_b/la*, ou *si/mi/sol_#*, tandis que l'idée de *common-tone*, notamment développée par Suzannah Clark, se révèle plus à même de théoriser les enchaînements comportant plusieurs *notes communes* tels *do/mi/sol* – *si/mi/sol* ou *do/mi/sol* – *la/do/mi*, justifiant de ce fait l'abondance de ce que David Beach, notamment, désigne sous le terme de *modal mixture*, à savoir le caractère souvent interchangeable chez Schubert d'un certain degré avec son degré homonyme de l'autre mode, sans que l'ensemble de la progression ne perde sa physionomie première.

encadrer par elle, étant à l'origine de parcours harmoniques complexes et non récursifs ; [...] Dans ce contexte, l'œuvre de Schubert représente la première tentative pour attribuer aux relations de tierces un rôle dans la structuration de la forme »⁴⁶. Ces affirmations vont dans le sens des remarques de Suzannah Clark, qui s'appuie elle-même sur les conclusions déjà formulées par Richard Taruskin dans ses importants travaux sur l'harmonie chez Stravinsky⁴⁷, et qui voit en Schubert un précurseur des échelles octatoniques et de la gamme par tons, assimilables à l'idée plus générale de « tonalité élargie » de la seconde moitié du XIX^e siècle.

En synthétisant sommairement les divers travaux cités ci-dessus, les principaux traits saillants de l'harmonie schubertienne seraient :

Une prolifération des relations harmoniques de tierces, induites par un glissement chromatique accru des motifs mélodiques ou des lignes extrêmes, qui conduit Schubert à utiliser fréquemment certains degrés, notamment ♭III, ♭VI, III♯, au sein d'une ambiguïté modale récurrente désignée parfois sous le terme de *modal mixture*, révélant un caractère interchangeable des modes majeur et mineur homonymes. Cette prolifération favorise l'usage de degrés faisant office de « dominantes secondaires », sapant, dissolvant en partie la supériorité théorique du rapport dominante/tonique au sein du discours musical et plus précisément au sein du schéma de la forme sonate.

La complexité croissante des prolongations, des progressions ou séquences harmoniques, souvent ascendantes⁴⁸, se déployant soit à petite échelle (comme « l'omnibus »), soit à un niveau nettement plus vaste (camouflées parfois par une multiplication de degrés de passage qui peuvent également impliquer des progressions à petite échelle imbriquées à l'intérieur même de la séquence en question). Ces progressions, qui sont parfois volontairement inabouties ou « tronquées », sont « illuminées » par l'usage de la couleur spécifique des accords⁴⁹, qui est mise à profit afin de cultiver une autre ambiguïté, cette fois-ci enharmonique et contextuelle, concernant l'usage de la septième de dominante, de la sixte dite « allemande », des accords de septième diminuée, et des facilités de modulations offertes par la juxtaposition de ces accords par enharmonie et glissements chromatiques guidés par des mouvements parcimonieux dans la conduite des différentes voix.

Rythme, métrique, structure de la phrase musicale

L'étude de ces divers paramètres n'a, à notre connaissance, pas encore fait l'objet d'études systématiques embrassant l'ensemble du corpus instrumental, ou même symphonique,

⁴⁶ Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 47 et 85.

⁴⁷ Clark, *Analyzing Schubert*, p. 196., qui reprend l'article de Richard Taruskin, « Chernomor to Katschei: Harmonic Sorcery, or, Stravinsky's Angle », dans le *Journal of American Musicology Society* 38, 1985, p. 78 : « As Taruskin observes, Schubert's thirds appear on all structural levels, expanding Classical tonality along both diatonic and chromatic lines ».

⁴⁸ Par exemple : progression de I à IV telle que : accords de *Do – La⁷/do♯* (c'est-à-dire un accord de *La* avec *do♯* à la basse) - *ré – Si⁷/ré♯ – mi – Do⁷/mi – Fa*.

⁴⁹ Autre exemple noté par Damschroder, dans *Harmony in Schubert*, p. 81-82 : variante de *Do – Do⁷ – Fa*, remplacée par *Do – La⁷ – Fa*, sorte de substitution de triton selon la terminologie employée depuis quelques décennies seulement.

schubertien. La plupart des observations utiles s'y rapportant, et c'est par ailleurs tout à fait logique, se sont développées de façon isolée, par le biais de diverses analyses issues du répertoire du lied (considéré à juste titre comme un vaste champ d'expérimentation spécifique dans lequel Schubert a pu affiner son style⁵⁰). La nature même du lied, qui sollicite des stratégies compositionnelles à la fois efficaces et diversifiées, propres à illustrer musicalement un texte déjà porteur de sens et déjà marqué par une métrique prédéfinie, requiert à l'évidence un savoir-faire particulier. Cette connaissance poussée des processus de composition développés par Schubert au travers du lied ont permis d'établir diverses analogies avec le contenu de ses œuvres instrumentales, dans lesquelles, là encore rien de véritablement étonnant, diverses techniques semblent avoir été réinvesties.

C'est ce que note Henri Gonnard, pour qui « cette prépondérance de la partie supérieure [dans ses symphonies] chez Schubert, notamment, n'est-elle pas celle-là que l'on observe dans ses lieder (quelle que soit par ailleurs l'incidence décisive du compositeur viennois en ce qui concerne la place fondamentale donnée à la partie pianistique⁵¹) ». Cette observation conduit l'auteur de cet article à envisager sous un angle objectivement critique la « nature profonde » des thèmes schubertiens, selon lui peu adaptés à la forme symphonique – si l'on prend le soin de les comparer à ceux utilisés par Beethoven –, et qui au final manifestent une autonomie essentielle, un caractère déjà pleinement abouti ne leur permettant pas véritablement d'être mis à contribution comme « matière première » évolutive d'un développement motivique et formel⁵². Cet état de fait est également noté par Charles Rosen⁵³.

Les développements les plus récents concernant le rythme et la métrique de la phrase musicale sont l'œuvre de Robert S. Hatten⁵⁴ et David Beach⁵⁵. Si le premier note et recense diverses figures rythmiques récurrentes (notamment l'articulation brève-longue, ainsi que le rythme « dactyle »), insistant en outre sur le caractère court, parfois obsessionnel de certains motifs mélodico-rythmiques utilisés par Schubert, dans une perspective à la fois sémiologique et rhétorique, le second s'intéresse également à « l'expansion » de la phrase musicale, qui se manifeste chez Schubert par une propension asymétrique à la digression, qui de ce fait retarde et évite la cadence telle que logiquement et inconsciemment attendue selon le déploiement de l'énergie rythmique accumulée. Beach note également l'absence, parfois, de correspondance au sein d'une phrase musicale entre le placement des harmonies décisives et l'organisation

⁵⁰ Walter Frisch (éd.), *Schubert – Critical and Analytical Studies*, Lincoln, Londres, University of Nebraska press, 1986, 256 p.

⁵¹ Henri Gonnard, « Le "naturel" de l'invention mélodico-harmonique dans les symphonies de Schubert et de Schumann », dans Hascher (éd.), *Le style instrumental de Schubert*, p. 27 pour la citation.

⁵² *Ibid.*, p. 23 : « Une grande forme architecturale comme la symphonie peut de prime abord paraître peu appropriée à leur démarche créatrice : leur [Schubert et Schumann] invention mélodico-harmonique n'est pas conçue comme la matière première d'un développement à venir dans lequel le compositeur engagerait alors toutes ses forces, comme c'est le cas chez Beethoven. Leurs thèmes donnent au contraire [...] ce qu'ils ont de meilleur, sans se préserver en vue d'une fin extérieure à leur déroulement propre [...] ses thèmes [schubertiens] présentent avant tout un intérêt intrinsèque sur le plan mélodique ».

⁵³ Rosen, « Schubert's Inflexions of Classical Form », p. 92 : « It is also clear that Schubert generally preferred melodic structures that do not lend themselves easily to the techniques of motivic development that he learned from Mozart and Beethoven ».

⁵⁴ Robert S. Hatten, « Schubert's Alchemy: Transformative Surfaces, Transfiguring Depths », dans Byrne-Bodley et Horton (éd.), *Schubert's Late Music*, p. 91-110.

⁵⁵ Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*.

métrique, développant sommairement le concept schenkérien de « l'hypermètre⁵⁶ ». Quoiqu'il en soit, l'ouverture de ces diverses pistes appelle des développements ultérieurs.

Timbre et orchestration

Les observations concernant ces paramètres précis se révèlent particulièrement fragmentaires. Naturellement, cet objet d'étude semble *a priori* porter en soi peu de matière à investigation, Schubert ne s'étant pas particulièrement démarqué de ses contemporains voire de ses prédécesseurs dans l'exploration ou le développement des possibilités purement sonores de l'orchestre (ce que feront à une échelle plus significative un Berlioz ou un Wagner, peu de temps après la disparition de Schubert, s'inscrivant dans une démarche plus générale de développement technique des instruments à vent, notamment). Cependant, plusieurs remarques intéressantes formulées par Walter Dürr, portant sur les compositions tardives de piano et de musique de chambre de la dernière période de Schubert nous invitent clairement à transposer l'étude de ces observations précises sur son corpus symphonique, et plus précisément, de toute évidence sur « L'Inachevée » et la « Grande ». Sont ainsi évoqués dans cet article l'intérêt qui se révélerait plus marqué chez Schubert que chez ses contemporains pour la sonorité en tant que paramètre indépendant, se traduisant notamment par des procédés d'écriture privilégiant la densification de la texture sonore, selon des processus spécifiques, lors des moments où la dramatisation du discours musical l'exige. Cette densification s'opère par l'usage, entre autres, des doublures, des mouvements d'octave, de sixtes et tierces parallèles et par une conception en « blocs » assez marqués et contrastants. Walter Dürr note également l'usage des trombones et le fait que Schubert leur confie un rôle en partie mélodique dans la « Grande », ce qui à l'époque était encore inhabituel et qui constitue en soi une innovation⁵⁷.

⁵⁶ *Ibid*, p. 39 et suivantes.

⁵⁷ Walter Dürr, « Compositional Strategies in Schubert's Late Music », dans Byrne-Bodley et Horton (éd.), *Schubert's Late Music*, p. 29-40.

Les symphonies d'Anton Bruckner

Perspectives générales et contexte

Contrairement à Schubert, la postérité de Bruckner en tant compositeur est due, pour l'essentiel, à son œuvre symphonique ; une œuvre rapidement et quasi-unanimement reconnue par la musicologie comme profondément originale mais parfois encore aujourd'hui regardée, voire évaluée (notamment en France) de façon dépréciative.

L'intérêt porté aux symphonies de Bruckner s'est nettement ravivé depuis la fin des années 1990, dans une perspective plus large d'investigations analytiques, formelles et harmoniques englobant l'ensemble du XIX^e siècle (et par conséquent Schubert, évoqué précédemment) et impulsées pour l'essentiel par la musicologie anglo-américaine, bien que plusieurs ouvrages en langue allemande soient également à prendre en considération⁵⁸. Cette impulsion, consécutive au centenaire de la mort du compositeur (1896-1996) a permis de partiellement renouveler une vision faisant consensus (vision encore tout à fait valable quoique assez datée, antérieure aux années 1980⁵⁹) et d'offrir de nouvelles perspectives d'étude, comme en témoignent plusieurs ouvrages à la fois récents et décisifs⁶⁰. Le « cas » que représente Bruckner se révèle en effet d'un grand intérêt de par la position assez originale et particulière (voire même isolée), tant en termes de langage musical que d'enjeux purement esthétiques, qu'occupe son œuvre dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

En effet, les traits distinctifs, stylistiques mais également techniques, qui rendent même à l'oreille peu exercée une symphonie de Bruckner facilement reconnaissable et qui pouvaient parfois être considérés comme autant de faiblesses ou de maladresses du vivant de l'auteur, de

⁵⁸ Citons notamment :

- Constantin Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2004, 292 p. On retrouvera en bibliographie la référence de l'ouvrage sous sa traduction anglaise.

- Wolfgang Grandjean, *Metrik und Form bei Bruckner. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Tutzing, Schneider, 2001, 285 p.

- Renate Grasberger (éd.), et al., *Anton Bruckners Wiener Jahre: Analysen—Fakten—Perspektiven*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, 344 p.

- Hans-Joachim Hinrichsen, *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, Beck, 2016.

⁵⁹ Les trois ouvrages de référence sur Bruckner antérieurs à la Seconde Guerre mondiale sont encore, et à juste titre, fréquemment cités dans plusieurs travaux actuels, certains concepts d'analyse développés par Ernst Kurth et August Halm trouveront un écho au sein de notre propre travail. Pour mémoire, le *Bruckner* de Kurth date de 1925, *Die Symphonie Anton Bruckners* de Halm de 1923, et le *Anton Bruckner* de Robert Haas (qui a dirigé la première série d'éditions critiques des symphonies) de 1934. Inutile de préciser que l'abondance de la bibliographie existante ne nous a laissé que peu d'opportunités d'approfondir l'étude de ces ouvrages.

⁶⁰ L'étude la plus significative nous semble être celle de Julian Horton, *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, cop. 2004, 2005, 280 p.

Les ouvrages collectifs ci-dessous offrent également une perspective assez complète de l'état actuel de la recherche :

Crawford Howie, Paul Hawkshaw, Timothy Jackson (éd.), *Perspectives on Anton Bruckner*, Aldershot, Burlington, Singapore, Ashgate, 2001, 412 p.

Timothy Jackson, Paul Hawkshaw (éd.), *Bruckner Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 301 p.

John Williamson (éd.), *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004, 303 p.

par des comparaisons inévitables avec Beethoven ou Brahms – dont l’organisation formelle ainsi que les processus de développement ne relèvent pas exactement de la même logique –, sont appréhendées bien différemment aujourd’hui. Les questions de la cohérence ou de l’unité interne de ces symphonies, qui échappaient largement à certains critiques contemporains, continuent de faire débat, de par les nombreuses entorses (ou prétendues entorses) constatées aux canons de la forme sonate, aux procédés usuels de modulation, voire aux enchaînements harmoniques jugés par la norme théorique du XIX^e siècle comme « acceptables » ; si divers travaux abordent cette problématique selon un angle d’investigation assez restrictif mais dont la bonne foi, voire la pertinence de certains concepts développés, ne doivent pas être remis en doute⁶¹, d’autres travaux prennent un parti nettement plus intuitif, dévoilant parfois des éléments de cohérence sous-jacents indiscutables mais ayant échappé à la plupart des analyses traditionnelles antérieures⁶², ces éléments permettant de répondre à distance aux diverses accusations de faiblesse (formelle notamment) chez Bruckner, qu’il serait fastidieux d’énumérer⁶³.

L’historiographie brucknérienne s’est construite en grande partie autour de cet enjeu lié à la valeur ou à la faiblesse intrinsèque supposée de la construction de ses symphonies. À cet état de fait dont l’origine semble assez lointaine, plusieurs éléments d’ordre épistémologique doivent être avancés, permettant de mieux circonscrire et de comprendre les sources de ce phénomène : tout d’abord, les divers échecs rencontrés par le compositeur lui-même lors des créations de plusieurs de ses symphonies, que la reconnaissance à la fois partielle et tardive dont il a bénéficié n’a pas pu totalement effacer ; ensuite, les jugements particulièrement sévères proférés à son encontre par le critique viennois Eduard Hanslick, qui ne croyait voir dans ces symphonies monumentales, bien étrangères aux canons « classiques » qu’il se proposait de défendre, qu’un pâle avatar symphonique d’un Wagner représentant pour lui le mal absolu, et qu’il fallait dès lors combattre avec véhémence ; également, l’absence totale de filiation revendiquée par la Seconde Ecole de Vienne, Anton Webern se réclamant fortement de Mahler ; l’appréciation négative de Heinrich Schenker, qui a côtoyé Bruckner en tant qu’étudiant, et qui plus tard a pointé dans l’œuvre de son ancien professeur ce qui, pour lui, relevait de carences voire d’incohérences formelles (jugement terriblement lourd quand on sait l’influence des travaux théoriques de Schenker sur l’ensemble de la musicologie⁶⁴) ; enfin, de façon plus anecdotique, le rejet de la musique allemande en France au tournant du XX^e siècle, sur fond de conflit mondial à venir, dont les manifestations les plus virulentes prêtent

⁶¹ C’est le cas de l’article de Warren Darcy, « Bruckner’s Sonata Deformations », dans Jackson et Hawkshaw, *Bruckner Studies*, p. 256-277, qui reprend et enrichit le concept de la « déformation de la forme sonate » développé avec James Hepokoski, et dont certaines remarques ne manquent pas d’intérêt, en dépit d’accusations d’anachronisme du concept, notamment de la part de Julian Horton.

⁶² Edward Laufer dans son article « Continuity in the Fourth Symphony », dans Howie, Hawkshaw et Jackson, *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 114-144, part du jugement négatif de Schenker et cherche à réévaluer la « haute logique compositionnelle » de Bruckner, s’appuyant sur la continuité entre les différents éléments musicaux dans l’ensemble de l’œuvre, assurée notamment par le traitement global des motifs mélodico-rythmiques.

⁶³ C’est ce que fait de façon synthétique Benjamin Korstvedt dans son article « Between Formlessness and Formality: Aspects of Bruckner’s Approach to Symphonic Form », dans Williamson (éd.), *The Cambridge companion to Bruckner*, p. 170-189.

⁶⁴ L’ensemble de ces problématiques liées à la réception puis au jugement de l’œuvre brucknérienne sont amplement développées dans l’ouvrage de Constantin Floros.

aujourd'hui à sourire, mais qui ont considérablement freiné et retardé l'intérêt que la musicologie française aurait pu porter à Bruckner⁶⁵.

Parmi les sujets d'étude privilégiés qui continuent de poser diverses énigmes pour la recherche musicologique, nous retrouvons ce que l'on appelle le *Bruckner problem*, tentant de démêler l'imbroglio invraisemblable des différentes versions ou révisions de chaque symphonie ; de même, les aspects historiques ou biographiques concernant Bruckner font également l'objet de travaux réguliers, que l'on retrouvera notamment dans diverses publications périodiques⁶⁶. Ne constituant pas un élément central de notre projet, nous ne développerons pas plus avant ces sujets.

L'histoire de la réception puis du jugement de l'œuvre de Bruckner constitue, en soi, un sujet d'étude considérable dont les développements les plus récents sont à mettre à l'actif de Dermot Gault, qui a accompli un énorme travail de croisement et de commentaire critique de sources (articles de journaux, correspondance personnelle de Bruckner...), afin de mieux cerner les enjeux liés au processus de révisions successives des symphonies dans lequel le compositeur s'est enfermé et qui révèle une partie de sa pensée musicale profonde⁶⁷.

Œuvres privilégiées à l'intérieur du corpus

La définition du corpus symphonique brucknérien constitue en soi une démarche complexe, qui à l'heure actuelle ne souffre cependant plus d'aucune ambiguïté. Le catalogue WAB dressé par Renate Grasberger dans les années 1970 recense onze symphonies, dont deux qui n'ont jamais porté de numérotation traditionnelle : il s'agit de la *Symphonie d'Etude en fa mineur*, WAB 99, ainsi que de la *Symphonie en ré mineur*, WAB 100, plus couramment qualifiée de « *Die Nullte* », dont la genèse est postérieure à la *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, (respectivement 1869 et 1865-1866) mais qui a été reniée, déclarée « nulle », par son auteur (lequel a lui-même écrit un énorme « zéro » sur la première page de son manuscrit). La chronologie se révèle ensuite parfaitement claire : à partir de la *Symphonie n° 2 en do mineur*, WAB 102, la numérotation traditionnelle coïncide avec celle du catalogue WAB, selon l'ordre chronologique de la phase de conception et de la première version achevée de chaque œuvre.

La pensée créatrice de Bruckner, qui a abordé le genre symphonique de façon tardive, n'a cessé d'évoluer, tandis que sa maîtrise technique s'est naturellement affinée, trouvant sa pleine mesure dans les immenses productions que sont respectivement la *Septième*, la *Huitième* et la *Neuvième Symphonie* (inachevée). Ces trois œuvres, dont le grand degré d'aboutissement fait

⁶⁵ Rappelons le jugement lapidaire de Vincent d'Indy, pour qui les idées musicales de Bruckner n'avaient « aucune qualité ». Le premier grand ouvrage de référence en langue française sur Bruckner est l'œuvre d'Armand Machabey, *La vie et l'œuvre d'Anton Bruckner*, Paris, Calmann-Lévy, 1945, 235 p. Cet ouvrage, évidemment daté, s'efforce de militer, par l'analyse et l'explication, en faveur de l'œuvre de Bruckner auprès d'un auditeur français *a priori* peu enthousiaste à cette époque.

⁶⁶ C'est le cas du *Bruckner Jahrbuch*, en langue allemande, qui paraît de façon périodique et irrégulière à l'initiative de l'Institut Bruckner de Linz.

⁶⁷ Dermot Gault, *The New Bruckner: Compositional Development and the Dynamics of Revision*, Oxfordshire, New York, Routledge, 2/2016, 276 p.

consensus, concentrent une part non négligeable des travaux d'analyse récents⁶⁸. Divers exemples musicaux précis, choisis pour leur caractère particulièrement significatif, voient même se télescoper les commentaires qui s'y rapportent.

Cependant, si la maturation apparaît indéniable, inévitable même, entre les premières et les dernières symphonies composées par Bruckner, ses œuvres d'apprentissage comportent déjà un certain nombre des traits distinctifs du style symphonique en gestation de leur auteur, comme dans la *Symphonie en ré mineur* « *Die Nullte* », où Dermot Gault relève notamment des marqueurs sans équivoque, tels qu'une tendance à la construction formelle par grands blocs, des figures rythmiques en ostinato répétés aux cordes, de larges déclamations de cuivres à l'unisson ou à l'octave, ainsi que des silences soudains, suivis par des épisodes contrastant largement avec la section qui les avait précédés⁶⁹. Toutefois, le même Gault remarque également des évolutions tardives dans l'orchestration brucknérienne, évolutions qui selon lui auraient suffi à créer une perception faussée d'une orchestration commune à l'ensemble du corpus⁷⁰. De ce fait, ces premières œuvres symphoniques du corpus, jusqu'à la *Symphonie n° 2* incluse, n'ont été que peu étudiées en détail mais un examen succinct de celles-ci suffit à révéler un style en devenir, porteur d'une certaine originalité, en partie inabouti mais partageant déjà un certain nombre de traits communs avec les grandes œuvres postérieures ; pour Julian Horton, la *Symphonie n° 3*, et plus spécialement son premier mouvement, représente la première tentative de synthèse d'un « réseau dense d'influences diverses » élaboré de façon « hautement originale⁷¹ ».

Constantin Floros distingue de son côté une période de création « médiane », à laquelle sont rattachées les *Quatrième, Cinquième et Sixième Symphonie*, mais en prenant soin de préciser que chaque symphonie de Bruckner possède sa propre physionomie, un caractère distinct ainsi qu'un mode d'expression unique⁷².

Traits stylistiques caractéristiques

Forme et harmonie

Comme chez Schubert, la forme et l'harmonie brucknérienne constituent des cas d'études privilégiés, difficilement isolables de par l'influence qu'exercent réciproquement chacun de ces deux paramètres. La plupart des premiers et quatrièmes mouvements des symphonies de Bruckner, à partir de la *Quatrième Symphonie*, ont, depuis les années 1980, fait l'objet de réductions schenkériennes mises à profit pour révéler la matrice « intermédiaire » ou

⁶⁸ C'est le cas de l'excellente monographie consacrée à la *Huitième* : Benjamin Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony n°8*, Cambridge; New York, Melbourne, Cambridge University Press, 2000, 133 p., ainsi que du chapitre de Timothy Jackson, « The Finale of the Seventh Symphony of Bruckner and the Tragic Sonata Form », dans Jackson et Hawkshaw (éd.), *Bruckner Studies*, p. 140-208, et de celui d'Edward Laufer, « Some Aspects of Prolongation Procedures in the Ninth Symphony », *Ibid.*, p. 209-255.

⁶⁹ Gault, *The New Bruckner*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25 : « It is only in the later works that Wagner tubas and percussion enrich his traditional orchestral palette [...]. This belated expansion was, however, sufficient to create a popular perception of Bruckner as a composer who invariably employed outsized orchestration ».

⁷¹ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 173.

⁷² Floros, *Anton Bruckner*.

Mittelgrund, explicitant certes de façon assez directe le lien entre parcours tonal et organisation formelle, mais pas d'une façon pleinement satisfaisante selon Julian Horton pour qui la compréhension du langage brucknérien nécessiterait la conception d'autres outils⁷³.

Forme

Très rapidement, Bruckner a fait l'objet d'accusations « d'absence de forme », que les deux principaux musicologues brucknériens du début du XX^e siècle, August Halm et Ernst Kurth, se sont appliqués à désamorcer, en conceptualisant à propos du traitement de la forme par Bruckner une sorte de « troisième voie », synthèse entre la « culture du thème » incarnée par Jean Sébastien Bach d'un côté, et la « culture de la forme », incarnée par l'équilibre de la forme sonate beethovénienne de l'autre. Kurth a, en outre, conceptualisé le fameux concept de la « vague » (*welle*), concept suffisamment souple pour baliser un moule formel brucknérien marqué, selon lui, par une matière dynamique manifestant une « énergie métaphysique » se libérant épisodiquement selon ce schéma, et répondant de ce fait à une logique bien différente de celle de la résolution dialectique ou de la synthèse d'éléments fortement contrastants⁷⁴.

Cependant, comme l'affirme Benjamin Korstvedt, le caractère même de la musique symphonique de Bruckner, qui balance fréquemment entre des idées et des influences contradictoires, rend difficile toute interprétation définitive, au sein de laquelle, toutefois, ce sont moins les caractères généraux de l'organisation formelle que le traitement interne des éléments compositionnels qui présentent un certain nombre d'aspects non-conventionnels : le schéma global de la symphonie en quatre mouvements est respecté, l'organisation tripartite du Scherzo également, les premiers mouvements de forme sonate présentent bel et bien des oppositions basiques, renforcées par le fait que Bruckner apporte systématiquement un soin extrême à l'articulation des progressions cadentielles pour parfaitement définir les jonctions formelles d'un plan tonal élaboré minutieusement ; mais l'on remarquera, effectivement, l'usage de tonalités secondaires particulièrement inhabituelles, un certain déséquilibre entre les sections de l'exposition des premiers mouvements de forme sonate, ainsi que des phases de transition dont le contenu ainsi que la durée se révèlent également inhabituels⁷⁵.

Ainsi, l'objet de la quasi-totalité des travaux récents concernant le traitement de la forme dans les symphonies de Bruckner réside dans une quête de sens, d'explications tangibles permettant d'éclairer la source conceptuelle de ces particularités, qui ne font en elles-mêmes plus l'objet de débats : soit en termes purement techniques, soit selon diverses interprétations rhétoriques, philosophiques voire métaphysiques. C'est le sens des travaux de Derek B. Scott, qui voit dans la forme sonate brucknérienne une véritable dialectique de l'ombre et de la lumière (*darkness*

⁷³ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 160 : « The techniques identified here might easily fall through the gaps of a common practice predicated on Schenkerian or Schönbergian norms. Although the music reveals a prolongational concept of motive to a certain degree, there is also a relationship between motivic detail and deep structure involving the generation of conflicts between large-scale counter-structures out of an initial dissonant complex, rather than the elaboration of a diatonic *Ursatz* through diminution ».

⁷⁴ L'ensemble de cet historique est résumé par Benjamin Korstvedt, « Between Formlessness and Formality », p. 170-173.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 173 et 174.

and light), dialectique excluant la synthèse du conflit dramatique des tonalités et du matériau présenté dans l'exposition telle qu'on la trouvera chez Beethoven, en questionnant même la possibilité d'une synthèse, et en y voyant plutôt une musique destinée à amener l'auditeur à un « calme contemplatif », via l'exploration de territoires contrastés, comme autant de blocs s'équilibrant mutuellement et s'enchaînant de façon épisodique, selon un rapport au temps plus libre et au sein desquels la symbolique, sacrée notamment, semble omniprésente⁷⁶.

Allant dans ce sens de l'explication métaphysique, la première application à Bruckner du concept de « déformation » de la forme sonate est l'œuvre de Warren Darcy⁷⁷, lequel cherche à élargir ce concept – développé conjointement avec James Hepokoski au cours de travaux antérieurs⁷⁸ – mais qui se révèle en partie prisonnier d'une définition préalable (trop ?) restrictive de cette « norme » théorique, parfois difficilement applicable à Bruckner de par les stratégies spécifiques déployées par celui-ci selon Dermot Gault⁷⁹. Ainsi, selon Julian Horton, l'existence même du concept de « déformation » pourrait poser question⁸⁰.

Warren Darcy note diverses procédures de « transgression » ou « déformation » spécifiques à Bruckner, développées dans le but de satisfaire ses propres intentions dramatiques et expressives, tel le modèle de la « rédemption », déjà utilisé par Haydn (sorte de mixture modale), mais auquel Bruckner fait coïncider le plus souvent une absence de résolution, reportant et retardant ainsi le rôle de « rédemption » (cheminement du mode mineur au mode majeur homonyme), en dernière instance, à la coda ; ou encore la procédure de la genèse « téléologique », reprenant une terminologie issue de l'herméneutique, où la composition musicale sera considérée comme une matrice, engendrant divers éléments et tendant vers un but prédéfini, le « telos », un climax décisif révélé graduellement ; procédé pouvant, chez Bruckner, se déployer sur plusieurs niveaux structurels, groupes thématiques voire mouvements entiers, et dans ce deuxième cas assimilable à la « vague » de Ernst Kurth.

Néanmoins, prendre la cause pour l'effet et inversement a souvent constitué un écueil dans lequel Robert Hatten a voulu éviter de se fourvoyer : pour lui, la forme et la continuité doivent s'envisager, chez Bruckner, selon un schéma essentiellement dramatique. Ainsi, la forme sonate serait à considérer comme un cadre flexible pour une forme dramatique générée par des idées thématiques particulières, motivant de ce fait un choix de forme, des procédés de développement inhabituels impliquant des discontinuités de surface mais une continuité dramatique sous-jacente⁸¹. De ce fait, les diverses disjonctions formelles sont à considérer comme autant d'imprévus, porteurs de sens et s'inscrivant dans une trajectoire globale, qui part

⁷⁶ Derek B. Scott, « Bruckner's Symphonies - a Reinterpretation: the Dialectic of Darkness and Light », dans Williamson, *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 92-107.

⁷⁷ Darcy, « Bruckner's Sonata Deformations », p. 256-277.

⁷⁸ Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory*.

⁷⁹ Gault, *The New Bruckner*, p. 16 : « The concept is useful, but the processes must be considered in the context of Bruckner's strategies for sustaining tonal argument by deferring the arrival or confirmation of tonics or local tonics ».

⁸⁰ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 155 : « Can we really assert that the variety of sonata structures in their music arises from the deformation of theoretical norms ? [...] The concept of deformation therefore rests on an incompatible duality; [...] it responds to a vaguely defined theoretical norm [...] ».

⁸¹ Hatten, « The Expressive Role of Disjunction » dans Howie, Hawkshaw, Jackson (éd.), *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 145-184.

d'un « état initial » et qui progresse vers un but final précis. Benjamin Korstvedt partage cette vue, en précisant, en outre, que plusieurs des buts poursuivis par Bruckner (expression de contrastes puissants, grandeur « épique ») pourraient difficilement trouver un achèvement naturel aisé au sein de formes « organiques », mais que celui-ci, cependant, voulait clairement s'efforcer de concilier les structures fixes héritées des maîtres du passé avec un langage personnel nettement plus avancé, au point de vue harmonique notamment, que celui ayant servi de fondement à la forme sonate⁸².

Cette idée de l'imprévu se retrouve également dans d'autres travaux⁸³, mais l'essentiel semble finalement résider dans une utilisation de grands contrastes d'intensité et de caractère comme éléments pleinement structurants de la forme, rendus incontournables par l'élargissement des différents groupes thématiques et le rallongement de la durée des mouvements⁸⁴ : c'est ainsi que l'on peut relever un phénomène récurrent, les *Steigerungen*, ou « piliers d'intensité » voire « phases d'accroissement » qui consistent en un passage plutôt statique, au cours duquel l'intensification dynamique s'associe à une densification rythmique ainsi qu'à une tension harmonique accrue, passage dont la situation à l'intérieur des cadres formels n'est pas toujours clairement découpée⁸⁵ ; ces grands contrastes apparaissent de façon particulièrement nette chez Bruckner, et révèlent également une autonomie significative, ce qui a conduit les diverses interprétations de ce phénomène à multiplier un vocabulaire qui recoupe finalement une réalité formelle et dynamique assez semblable : les « blocs », les « vagues », les « plateaux d'intensité » voire même les fameux « rhizomes » du philosophe Gilles Deleuze pour Derek B. Scott⁸⁶.

En résumé, la forme, chez Bruckner, se caractérise et se singularise par les éléments suivants :

- Une exposition de forme sonate en trois sections ou groupes thématiques, distincts et indépendants (procédé en partie hérité de Beethoven et de Schubert), où Bruckner exploite de façon inédite de grands contrastes (la deuxième section *Gesangsperiode* ou *Gesangsgruppe*, conserve son rôle traditionnel d'établissement de la seconde tonalité structurelle, mais manifeste un lyrisme particulièrement appuyé), tout en limitant nettement voire en supprimant les phases de transition, ou bien encore certaines phases de préparation à la dominante de la tonalité structurelle suivante.
- Un caractère parfois non conclusif de la réexposition de forme sonate, où la résolution tonale des deuxième et troisième groupes thématiques est souvent retardée,

⁸² Benjamin Korstvedt, « Between Formlessness and Formality », p. 185 et 186 : « Many of the musical ends Bruckner pursued-powerful expressions of contrast, lyrical and harmonic intensity, and epic grandeur-could not be achieved easily or naturally within more 'organic' forms [...] Bruckner schematic formal approach responded to this condition; the solidity of its larger architecture allowed the accommodation of a complex tonal and motivic vocabulary within a firmly drawn symphonic structure ».

⁸³ Timothy L. Jackson, « The Finale of the Bruckner Seventh Symphony », dans *Bruckner Studies*, p. 140-208. L'auteur s'intéresse à une problématique formelle à la fois inhabituelle mais toujours significative, à savoir l'inversion totale ou partielle des groupes thématiques entre l'exposition et la réexposition de la forme sonate, en livrant une interprétation s'appuyant sur des implications rhétoriques mais également (peut-être de façon abusive) programmatiques.

⁸⁴ Benjamin Korstvedt, « Between Formlessness and Formality », p. 178.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ Derek B. Scott, « Bruckner's Symphonies », p. 103 et 104.

complexifiée, voire reportée sur la coda à laquelle incombe l'achèvement de la structure, selon un procédé dit de « liquidation », très différent de celui employé par Beethoven qui procède plutôt à une récapitulation des principaux éléments antérieurs⁸⁷.

- Le caractère profondément dramatique des œuvres symphoniques, au sein desquelles les procédés d'intensification structurent d'une façon fondamentale l'ensemble des mouvements, sans nécessairement coïncider avec les groupes thématiques ou les changements de sections formelles.

Syntaxe harmonique

Les principaux travaux de synthèse concernant le langage harmonique brucknérien sont les ouvrages de Kevin Swinden⁸⁸, Benjamin Korstvedt⁸⁹ et Julian Horton⁹⁰. Plusieurs travaux universitaires américains récents témoignent également d'un intérêt significatif rencontré par ce paramètre Outre-Atlantique⁹¹, paramètre que la musicologie française semble laisser de côté⁹².

L'harmonie brucknérienne s'inscrit pleinement dans son temps, à savoir une seconde moitié du XIX^e siècle régie par une harmonie tonale fonctionnelle, dont le vocabulaire ainsi que la syntaxe hérités de la période classique s'enrichissent progressivement par le biais du chromatisme, de la modalité, ce qui conduit de plus en plus fréquemment, notamment à des fins expressives ou dramatiques, à l'emploi de certaines progressions harmoniques décorrélées de leur cadre fonctionnel. Ainsi, l'harmonie employée par Bruckner est certes complexe voire audacieuse à certains égards mais « globalement fonctionnelle », même si certaines progressions ne semblent pas « premièrement guidées par une harmonie fonctionnelle claire⁹³ ». Ces progressions locales, de « surface » ou de « proximité », apparaissent bien plus complexes que la structure

⁸⁷ C'est ce que note Julian Horton dans *Bruckner's Symphonies*, p. 155 : « The thematic process underpinning Bruckner's coda is in many ways the effective reverse of Beethoven : whereas Beethoven directs his coda towards a fully formed statement of the first theme, Bruckner is principally concerned with liquidation ».

⁸⁸ Kevin Swinden, « Bruckner and Harmony », dans John Williamson (éd.), *The Cambridge companion to Bruckner*, p. 204-227. Voir également sa thèse : *Harmonic Tropes and Plagal Dominant Structures in the Music of Anton Bruckner: Theoretical Investigation with Two Case Studies*. Ph. Diss., State University of New York, Buffalo, 1997, 226 p.

⁸⁹ Benjamin Korstvedt, « Harmonic Daring and Symphonic Design in the Sixth Symphony : An Essay in Historical Musical Analysis », dans Howie, Hawkshaw, Jackson (éd.), *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 185-205, et *Anton Bruckner: Symphony n° 8*.

⁹⁰ Horton, *Bruckner's Symphonies*.

⁹¹ Miguel J. Ramirez, *Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions*, Ph.D. dissertation, [Thèse de doctorat], University of Chicago, 2009, 406 p.

Vincent Schenk, *Evolving Harmony and Form in Four Versions of Anton Bruckner's Third Symphony*, Ph.D dissertation, University of Arizona, 2004, 233 p.

⁹² Jean Pierre Bartoli, dans son excellent ouvrage *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900*, Paris, Minerve, 2001, 222 p., cite Bruckner à une seule reprise, sans invoquer d'exemple musical, en résumant son style harmonique dans ces termes : « Le style harmonique de Bruckner ou de Mahler est souvent le résultat de prolongations monumentales de nature contrapuntique autour et entre les harmonies qui servent de pivots structurels ». Ce qui est parfaitement vrai mais toute l'inventivité brucknérienne réside justement dans le traitement particulier de ces « prolongations ».

⁹³ Kevin Swinden, « Bruckner and Harmony », p. 214 à 218.

sous-jacente et sont souvent guidées par les diverses inflexions chromatiques liées à la conduite des voix⁹⁴. Ce déséquilibre affirmé entre une progression harmonique de surface le plus souvent complexe et une structure sous-jacente assez claire trouve son expression dans la notion de Ernst Kurth de *Gerüstpfeiler*, à peu près traduisible en « piliers d'encadrement ». Ces piliers s'imposent dans le processus compositionnel pour encadrer et baliser des progressions de surface au chromatisme instable, dès le moment où celles-ci prennent des proportions trop importantes⁹⁵.

Au sein de ces progressions harmoniques de surface, Bruckner va cultiver, en s'appuyant sur des séquences souvent assez ressemblantes et réutilisées à plusieurs reprises au sein d'un même mouvement, diverses ambiguïtés allant parfois jusqu'à suspendre brièvement les hiérarchies tonales impliquant une progression cadentielle traditionnelle⁹⁶. Tout d'abord, les « relations de tierce » d'accord à accord sont particulièrement fréquentes chez Bruckner, mais ne sont pas systématiquement utilisées pour produire une modulation directe et inattendue vers un ton secondaire éloigné, bien que cela soit parfois le cas (typiquement du I vers \flat VI) : ces relations s'inscrivent ainsi fréquemment dans des progressions chromatiques de surface (ou de « proximité »), qui dissolvent et suspendent momentanément la primauté du cycle des quintes, revenant même parfois à leur point d'origine⁹⁷. Ce concept est largement développé dans la musicologie anglo-américaine et peut s'assimiler, avec de légères nuances, aux diverses dénominations d'*equal division of the octave*, « harmonie symétrique » ou *hexatonic cycles*⁹⁸.

Dans la même optique de « diversion » pour reprendre le terme de Julian Horton, Bruckner détourne fréquemment de leur usage fonctionnel des accords pourtant fortement contextuellement connotés, tel que la septième de dominante, jouant de la parenté enharmonique de celle-ci avec les divers accords de sixte augmentée, mais également de sa grande proximité, par glissement chromatique, avec les accords de septième et neuvième diminuée, afin de créer des enchaînements à la fois complexes et inattendus. C'est ainsi que Bruckner va en permanence contrebalancer deux types d'organisation, au sens large, de la syntaxe harmonique : d'un côté des zones de surface instables, marquées par un chromatisme

⁹⁴ *Ibid.*, p. 218 : « Bruckner uses a familiar harmonic pattern as a block to express single harmonies, creating a surface harmonic progression that is far more complicated than its structural underpinning [...]. Harmonic progressions that arise strictly from *voice-leading manoeuvre* are also ripe for study in Bruckner's works ».

⁹⁵ Benjamin Korstvedt présente cette notion en ces termes dans « Harmonic Daring and Symphonic Design in the Sixth Symphony: An Essay in Historical Musical Analysis », p 193-195 : « This underlying framework bears some similarity to Ernst Kurth notion of *Gerüstpfeiler*: [...] Kurth showed that in certain densely chromatic and modulatory compositions, the music creates 'widely spaced framing points' that scaffold it. The contrasting episodes lying between these pillars may well be complex, yet in Kurth model the harmonic progression outlined by the structural chords themselves is, as a rule, simple ».

⁹⁶ Kevin Swinden donne plusieurs exemples de séquences ou « groupes thématiques fonctionnels », répétés selon un mouvement chromatique ascendant, notamment dans la *Symphonie n° 7* ; à retrouver dans « Bruckner and Harmony », p. 208 à 210.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 225 : « Not every chord change should be read as an element of harmonic progression. Small chromatic moves in Bruckner's music often return to their point of origin, or move to a functionary similar goal, and the intermediary chords are of little consequence in the whole passage ».

⁹⁸ Le cycle « hexatonique » se construit de cette façon : accord de *Do* puis accord de *La* \flat puis accord de *Mi* puis accord de *Do* ; abolissant ainsi la primauté de la relation de quinte au sein d'un cycle fermé où chaque accord possède une note commune avec chacun des deux autres, et où les trois fondamentales sont espacées d'une tierce majeure, découpant l'octave en trois intervalles égaux.

accru, des relations de tierces et des accords employés hors contexte fonctionnel ; de l'autre, des zones affirmant la tonalité locale sans ambiguïté et privilégiant dès lors des progressions traditionnelles (cycle des quintes, tons voisins), en réservant, comme le note Benjamin Korstvedt, les progressions cadentielles attendues pour les zones de « jonction » principales qui définissent la structure du mouvement⁹⁹.

Bruckner cultive également une certaine ambiguïté dans l'usage des degrés harmoniques ainsi que dans les relations tonales de manière générale ; si les *fonctions* harmoniques et tonales au sens riemannien du terme ne sont globalement pas affectées, elles sont en revanche étendues à des tonalités ou à des accords inhabituels. Ainsi, si les cadences conservent leur importance dans la ponctuation du discours et la stabilisation des tonalités, le V^{ème} degré est fréquemment sous-entendu, affaibli voire occulté au sein des enchaînements cadentiels¹⁰⁰.

La fonction de dominante est également fréquemment étendue aux degrés III et VII, admis comme tels car contenant la sensible¹⁰¹. Au niveau inférieur, les relations tonales apparaissent également marquées par l'usage de tonalités secondaires inhabituelles (extérieures aux tons voisins), allant parfois jusqu'à exclure la dominante. Ces relations privilégient parfois des tonalités dont l'usage se révèle typique de la modalité¹⁰², tandis que le chromatisme installe parfois d'autres réseaux de polarités¹⁰³. Ces polarisations chromatiques sont, la plupart du temps, déjà contenues dans le premier groupe thématique de l'exposition de forme sonate : plutôt que de prolonger et d'installer de façon claire un ton donné, ils exposent un « champ » harmonique ou, selon la formule de Benjamin Korstvedt, un *dissonant complex*, dont les potentialités sont exploitées et déployées par la suite¹⁰⁴. Ce procédé, souvent gouverné par l'abondance des relations de tierces, des enchaînements enharmoniques et du chromatisme,

⁹⁹ Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony n° 8*, p. 28 et 29.

¹⁰⁰ Laufer, « Some Aspects of Prolongation Procedures in the Ninth Symphony », dans Jackson, Hawkshaw (éd.), *Bruckner Studies*, p. 214 à 218 : le V^{ème} degré est, dans les exemples analysés, sous-entendu sans apparaître réellement, affaibli par des omissions de notes et par l'ajout de notes de passage qui apportent localement des colorations différentes, selon le procédé de l'éliision.

¹⁰¹ Swinden, « Bruckner and Harmony », p. 206-207.

¹⁰² Graham H. Phipps, « Bruckner's Free Application of Strict Sechterian Theory With Stimulation From Wagnerian Sources: An Assessment of the First Movement of the Seventh Symphony », dans Howie, Hawkshaw, Jackson (éd.), *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 228-258. L'auteur voit à la fois des références modales issues du répertoire liturgique, mais également des références wagnériennes, p. 252 : « The resultant emphases [dans la *Septième Symphonie*] on secondary keys of A, C, and F are characteristics of the Phrygian repertory on E and resemble the tonal plan of Bruckner's *E minor Mass* [...] But Bruckner does not introduce these modal characteristics into his Seventh Symphony through specific references to liturgical music. Rather, it is his references to Wagner that introduce characteristics of the Phrygian mode ».

¹⁰³ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 119 à 125. L'auteur s'appuie sur plusieurs exemples qui illustrent le caractère peu influent de certaines tonalités de passage, qui s'inscrivent dans un réseau de relations tonales collectivement opposées à la tonique ; ainsi « tonal structure is driven by the competition between chromatically related tonal polarities », p. 125.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 115 : « This is the embedding of chromatic properties within the first theme that come to control aspects of tonal structure across the symphony ». C'est notamment le cas avec le premier thème du premier mouvement de la *Quatrième Symphonie*.

affaiblit naturellement l'affirmation de la tonique, comme dans le premier mouvement de la *Symphonie n° 6*¹⁰⁵, ou bien encore dans le premier mouvement de la *Huitième*¹⁰⁶.

Ainsi, pour paraphraser Korstvedt, le style harmonique de Bruckner conduit à atténuer l'établissement et le maintien des deux pôles tonaux traditionnels, la tonique et la dominante, par le biais de modulations fréquentes, par un chromatisme instable ainsi que par l'usage de sonorités complexes¹⁰⁷. L'accord parfait de tonique demeure cependant la base absolue de toute composition ; le *Generalissimus* pour Bruckner¹⁰⁸, même si certaines progressions harmoniques utilisées se révèlent particulièrement hardies, atteignant les limites du vocabulaire harmonique de la fin du XIX^e siècle¹⁰⁹.

Rythme et orchestration

Le rythme et l'orchestration apparaissent comme deux paramètres étroitement imbriqués chez Bruckner : les différents *patterns* rythmiques utilisés au cours des mouvements, *patterns* dont l'identité est à la fois simple et significativement marquée, assurent à la fois une fonction unificatrice par leur récurrence¹¹⁰, mais également une fonction d'orchestration par les procédés selon lesquels Bruckner les combine et les associe sur différents plans sonores simultanés.

L'orchestration brucknérienne fait l'objet, depuis les années 1930, de deux interprétations contradictoires, dont l'une continue de rencontrer un certain écho – essentiellement dans les ouvrages de langue anglaise – en dépit de fondements qui paraissent aujourd'hui approximatifs : l'idée que l'orchestration, chez le compositeur autrichien, serait essentiellement « organistique », c'est-à-dire par registres, et où les différents groupes orchestraux seraient traités comme autant de timbres sonores de base qui seraient ensuite combinés ou retranchés de façon abrupte. Cette idée, développée par Max Auer, met en avant la primauté de l'expérience personnelle d'organiste de Bruckner dans la maturation de son style d'orchestration ; les exemples musicaux pouvant illustrer ce postulat se dénombrent de façon significative, sans pour autant que le concept puisse semble-t-il s'appliquer de façon systématique. Alfred Lorenz a

¹⁰⁵ Korstvedt, « Harmonic Daring and Symphonic Design in the Sixth Symphony », p 188 à 191 : « In short, the first statement of the primary theme exposes not a stable tonic key area, but a dissonant tonal complex, and in the course of the movement this dissonance is incrementally resolved. [...] So, Bruckner's bold opening does not unequivocally establish its tonic key, but instead inflects the tonic with a glint of dominant-seventh colour and thus creates a strategic sense of instability ».

¹⁰⁶ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 135 : « This technique is extensively deployed in the *Eighth Symphony* : Again, Bruckner compresses a basic tonal opposition into the first theme of the first movement, and the result [...] is a first-theme group comprising a harmonic field in which the tonic emerges as a conflicted point of orientation rather than an encompassing premise ».

¹⁰⁷ Korstvedt, « Harmonic Daring and Symphonic Design in the Sixth Symphony » p. 188.

¹⁰⁸ John Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 97.

¹⁰⁹ Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony n° 8*, p. 59 et 60 : « Throughout the movement, [*l'Adagio de la Huitième*] Bruckner deploys a series of increasingly extreme harmonic progressions, these seem designed to astonish the ear, to push it past its normal habitus, and ultimately set in motion the process of sublime crisis and sudden revelation. These passages move at the limits of the harmonic vocabulary of the late nineteenth century ».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 98 : les éléments thématiques, chez Bruckner, voient leur identité modifiée par un changement de mode, de tonalité, d'intervalles, par des modifications contrapuntiques (inversion) ; mais le rythme n'est jamais transformé, en étant traité comme un paramètre relativement indépendant des précédents.

alimenté la controverse née de cette affirmation en déniant de son côté tout rapport, même lointain, avec le jeu de l'orgue dans l'orchestration brucknérienne, et en y voyant plutôt une pratique dérivée (en partie) du concerto grosso – à savoir l'alternance ripieno/concerto –, où l'alternance entre tutti et petit groupe n'implique pas systématiquement une distribution similaire et simpliste des groupes instrumentaux et des timbres associés ; ce principe de « groupe », selon lui, étant omniprésent dans la musique de tradition austro-allemande de Haendel jusqu'à Mahler¹¹¹.

Julian Horton partage le postulat de Lorenz, en l'approfondissant selon la notion pertinente de « textures stratifiées », qui illustre pleinement la symbiose entre rythme et orchestration que nous évoquions précédemment. Selon Horton, l'orchestration brucknérienne est difficilement qualifiable de façon univoque, même si deux procédés principaux peuvent se distinguer de façon quasi systématique à partir de la *Troisième Symphonie*. Tout d'abord, le procédé de « groupes » ou de la distinction tutti/solo selon le postulat de Lorenz, se base sur l'alternance de passages tutti avec d'autres passages qui isolent des groupes, formés de pupitres individuels ou mixtes, sans distinction systématique au niveau du timbre. Dans un deuxième temps, la notion de « textures stratifiées », se base sur l'addition et la soustraction de strates dont chacune d'elles est caractérisée par une identité rythmique « discrète » : ce deuxième procédé implique une texture globale associant un contrepoint de niveaux rythmiques distincts, s'ajoutant et se retranchant selon les phases de développement dramatique du discours ou de son intensification. Ainsi, l'usage, alterné ou combiné, de ces deux procédés d'orchestration respectifs (le procédé de groupes d'un côté et le procédé des « strates rythmiques » de l'autre) permet à Bruckner de souligner, par contraste, la périodisation de ses structures formelles et notamment du découpage des différents groupes thématiques¹¹².

En outre, l'opposition simultanée de strates au rythme binaire et de strates au rythme ternaire, provoquant de façon inévitable des « heurts » métriques au sein de la mesure, constitue un outil efficace fréquemment mis à profit par Bruckner afin d'accumuler de l'énergie lors de ces fameuses phases d'intensification dont l'importance a déjà été soulignée¹¹³.

Au niveau plus réduit du motif, le maître de Saint-Florian utilise différents modèles rythmiques typiques, parfois qualifiés de « rythmes brucknériens », et que l'on retrouve dans une grande

¹¹¹ L'ensemble de ces enjeux est explicité de façon précise par Julian Horton dans la première partie de son article analysant notamment de façon approfondie le premier mouvement de la *Sixième Symphonie* : « Bruckner and the Symphony Orchestra », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 138-169.

¹¹² *Ibid.*, p. 149 : « The distinctive feature of Bruckner's textures is their linear, rather than their vertical, characteristics : the tendency either to vary the orchestration of a consistently stratified texture, or to accumulate and subtract strata. This technique is not extraneous to the form-defining functions of thematic and tonal process ».

Horton démontre que chaque groupe thématique du premier mouvement de la *Sixième* est défini par une distribution particulière des différentes strates rythmiques (analyse complète du mouvement de la p. 141 à la p. 155).

¹¹³ Gault, *The New Bruckner*, p. 17 : « In his outer movements Bruckner remains content with common time, with rhythmic diversity introduced in the form of metrical clashes contained within the barline. The conflict normally assumes the form of duplet-triplet opposition, expressed both vertically and horizontally, with vertical clashes energizing accumulating crescendos ».

variété de cas, présentés selon différentes combinaisons¹¹⁴. Ces modèles rythmiques, particulièrement simples, s'intègrent dans des unités temporelles qui ne se révèlent pas systématiquement régulières au niveau plus large (phrase, groupe de mesures), niveau où l'on retrouve divers exemples d'expansion ou de contraction rythmique, voire même de « subtiles irrégularités » internes¹¹⁵. Toutefois, la régularité globale de la métrique constitue une composante primordiale de la pensée brucknérienne, en dépit de ces quelques contre-exemples certes intéressants mais qui ne doivent pas s'envisager comme une règle générale ; en effet, l'analyse comparée des révisions entre les différentes versions, notamment de la *Cinquième Symphonie*, montrent clairement une démarche progressive de régularisation générale de la métrique, de sa périodicité, allant de pair avec un contrôle accru de la régularité des changements d'harmonie¹¹⁶.

Instrumentation

L'instrumentation brucknérienne, marquée par l'extension de la palette orchestrale beethovénienne et le recours fréquent aux cuivres, s'inspire directement de Wagner, dont l'influence réelle sur Bruckner, d'après les avancées les plus récentes, semblerait pour l'essentiel se circonscrire à ce domaine (nous aurons l'opportunité de préciser plus loin les diverses influences présentes dans le style symphonique du maître de Saint-Florian, et notamment de traiter du « cas » Wagner). La prédominance des cuivres ainsi que l'abondance des contrastes puissants qui découle de leurs interventions intermittentes se révèlent certes significatifs, mais ne représentent rien de révolutionnaire voire même de particulièrement novateur en matière d'orchestration. Berlioz, Wagner et Liszt ont en effet, dans les décennies précédentes, déjà largement amorcé l'élargissement de l'effectif de l'orchestre beethovénien ainsi qu'un usage plus virtuose des cuivres et des bois, rendu possible par l'amélioration de la facture instrumentale (et notamment de celle des trompettes et des cors chromatiques) au milieu du XIX^e siècle.

Pour Julian Horton, un travail global sur l'orchestration chez Bruckner reste à accomplir¹¹⁷ ; cependant, plusieurs remarques isolées formulées sur ce sujet sont à noter : l'usage, notamment, d'un pupitre de quatre ou cinq *Tuben* wagnériens, généralisés à partir de la *Septième Symphonie*, est significatif. Retrouver cet instrument typiquement wagnérien (sorte d'hybride de saxhorn et de cor d'harmonie) est en effet particulièrement inhabituel dans une symphonie ; Bruckner utilise son timbre particulier, à la fois « velouté » et puissant, à des moments stratégiques¹¹⁸ ;

¹¹⁴ Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », p. 79 : le rythme le plus caractéristique est formé de deux noires suivies d'un triolet de noires (ou inversement).

¹¹⁵ Joseph C. Kraus, « Phrase Rhythm in Bruckner's Early Orchestral Scherzi », dans *Bruckner Studies*, p. 278-297. À la page 278 : « This music contains many interesting examples of expansion and contraction which create irregular units. In addition, certain passages which have a conventional length of eight bars [...] display internal irregularities ».

¹¹⁶ Gault, *The New Bruckner*, p. 89 et 92 : « Metrical regularity had been gradually becoming integral to Bruckner's musical thought (...) Bruckner's system of metrical control was neither doctrinaire nor mechanical, but was instead part of a deeply considered adjustment of the music's sense and overall pacing ».

¹¹⁷ Horton, « Bruckner and the Symphony Orchestra », p. 141.

¹¹⁸ Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony n° 8*, p. 70.

cette sonorité hybride, s'ajoutant à celle des cors d'harmonie traditionnels et du tuba, permet d'apporter un surplus de puissance significatif tout en offrant de nouvelles possibilités de combinaisons sonores. En tout cas, le fait que Bruckner demande aux cuivres parfois davantage que ce que leurs possibilités techniques permettent d'accomplir (les parties instrumentales des cuivres mais aussi des bois étaient et sont encore jugées comme excessivement difficiles, en termes d'endurance musculaire notamment) semble révéler un attrait particulier chez celui-ci pour la sonorité de cette famille d'instruments, dont la puissance se révèle un outil efficace d'intensification dramatique et d'évocation de topiques précis (la chasse, la guerre, l'héroïsme, le choral, de façon certes assez convenue).

Musique « absolue » ou musique d'inspiration poétique ?

L'une des controverses les plus saillantes à propos des symphonies de Bruckner demeure le degré d'importance que l'on doit attribuer, dans une démarche d'exégèse globale de cette musique, aux éléments programmatiques ou symboliques extra-musicaux que l'on retrouve dans son œuvre et, de fait, si certains éléments symboliques ou rhétoriques doivent ou non s'interpréter selon un hypothétique sens extra-musical. La production instrumentale de celui-ci se situant dans une seconde moitié d'un XIX^e siècle où les questionnements esthétiques autour du genre novateur de la musique à programme (dans le sillage de son promoteur Franz Liszt) sont capitaux, à la fois pour les compositeurs mais également pour les critiques et les théoriciens, l'interprétation de ces éléments programmatiques pourtant bien présents chez Bruckner ne fait pas consensus. Doit-on les considérer, tel Constantin Floros, comme le fondement implicite d'une musique qui n'est « absolue » ou « pure » qu'en apparence, mais dont l'impulsion fondamentale viendrait, en définitive, d'arguments explicitement extra-musicaux trouvant leur origine dans la dimension psychologique et affective du compositeur¹¹⁹ ? Ou doit-on, dans une démarche radicalement opposée, s'interdire, comme John Williamson, de rechercher une interprétation extérieure quelconque aux nombreuses citations ou autocitations qui parsèment les symphonies de Bruckner, interprétation qui risquerait d'occulter une compréhension globale objective de celles-ci¹²⁰ ?

L'abondance des influences stylistiques traçables chez Bruckner, ainsi qu'une interaction indéniable chez lui entre les genres (symphonique que nous qualifierons de « profane » et religieux), complexifient notre compréhension d'éléments de son langage musical pourtant

¹¹⁹ Constantin Floros, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg : Europäische Verlagsanstalt, 2004, 292 p. Cet ouvrage a été traduit en langue anglaise par Ernest-Bernhardt Kabisch aux éditions Peter Lang en 2011. On y trouve notamment p. 98 : « Bruckner's music is virtually the opposite [de la définition de la musique absolue], exactly because it is visual and the affective component is particularly strongly developed ». Cette assertion soulève tout de même de nombreuses questions d'ordre esthétique.

¹²⁰ John Williamson, « Programme Symphony and Absolute Music », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 108 à 120. Williamson évoque Floros p. 109 : « Constantin Floros, the champion of the view that Bruckner created programme music in the Fourth and Eighth Symphonies, speaks in terms that suggest the expounding of a canonical text » ; en concédant toutefois que « Bruckner certainly supplied enough programmatic hints about these symphonies to construct narrative », mais cite l'ancien élève de Bruckner, Léopold Novak qui affirmait : « The blending of poetry and music in instrumental music was alien to Bruckner ». - De façon plus générale, se reporter à Danuta Mirka (éd.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York, Oxford University Press, 2014, 683 p.

clairement connotés de façon subjective et présents en grand nombre, à savoir : les citations de fragments d'autres compositeurs (Wagner essentiellement, objet d'un véritable « culte ») ou autocitations, comme dans la *Troisième Symphonie*¹²¹, les allusions programmatiques, comme dans la *Quatrième*, les implications rhétoriques de certains symboles (les changements de mode ne se justifiant pas par la structure formelle, notamment), ainsi que les caractères ou *topiques*, tels que le choral, la marche funèbre ou l'épisode « pastoral » qui caractérisent fortement et sans ambiguïté possible certains passages. Les définitions mêmes de « musique absolue », musique « pure » ou « musique à programme » revêtent parfois différentes réalités qui peuvent faire paraître diverses conclusions d'analyses interprétatives plus en contradiction qu'elles ne le sont réellement.

C'est ainsi qu'une majorité de travaux vont dans le sens d'une vision médiane, concédant l'importance relative de ces divers éléments de langage, qui s'inscrivent avant toute chose dans une tradition rhétorique¹²², dans l'élaboration inconsciente d'un langage personnel n'exprimant pas d'idée extra-musicale particulière mais qui aurait cependant acquis une sorte de « métaphysique de la musique absolue », concept que l'on peut rapprocher de celui de « monumentalité », lui-même voisin de ceux d'« absolu » et de « sublime » : il s'agit surtout, comme – nous semble-t-il – l'envisageait Liszt lui-même, de partir d'une impulsion poétique assez vague et ouverte puis de construire un univers musical instrumental à la fois puissant et subjectif, permettant d'aller largement « au-delà » de ce que le langage écrit et le texte étaient capables d'exprimer¹²³. Cette « métaphysique de la musique absolue » aurait été rendue possible par le fait que Bruckner, selon Korstvedt, s'est approprié certains éléments caractéristiques du poème symphonique, et notamment la forte « caractérisation » (mais qu'entend-il exactement par-là ?) et la propension évolutive des thèmes musicaux¹²⁴.

Ces thèmes musicaux acquièrent ainsi une valeur symbolique, selon le traitement qu'ils subissent au fil des mouvements (amputation, dissolution, transfiguration harmonique ou orchestrale) et la façon dont ils sont juxtaposés à des éléments non-thématiques, dans une démarche de personnification¹²⁵. Ces thèmes, qui, pour Robert Hatten, recouvriraient des fonctions similaires au *Leitmotiv* wagnérien, peuvent être biaisés de différentes façons selon le

¹²¹ Un autre problème réside dans le fait que l'origine de certaines citations est attribuée de façon parfois abusive, ce qui aurait tendance à exagérer leur portée réelle, voir notamment Hans Joachim Hinrichsen, « Bruckners Wagner-Zitate », dans Albrecht Riethmüller (éd.), *Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7. — 9. Oktober 1996 in Berlin* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45), Stuttgart, 1999, p. 115–133.

¹²² Voir Timothy L. Jackson, « The Finale of Bruckners Seventh Symphony and the Tragic Reversed Sonata Form », dans *Bruckner Studies*, p. 140 à 208, et plus spécialement p. 142 à 146.

¹²³ Hinrichsen, « Bruckners Wagner-Zitate », dans Albrecht Riethmüller (éd.), *Bruckner-Probleme* (Bruckner-Colloquium Berlin 1996), 45/1999, p. 115-133.

Margaret Notley développe également ce concept de monumentalité : « Formal Process and Spiritual Progress : The Symphonic Slow Movements », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 190 à 204., et plus spécialement p. 195 à 198.

¹²⁴ Korstvedt, « Harmonic Daring and Symphonic Design in the Sixth Symphony », p. 201 : « Bruckner did effectively appropriate characteristic elements of the main progressive orchestral genre of the mid-nineteenth century, the symphonic poem. For example, Bruckner's tendency to characterize the various sections of his movements by tempo, instrumentation and harmonic style as well as by thematic material and key derive from the symphonic poem. More interesting is the way which Bruckner adapts the technique of thematic transformation ».

¹²⁵ Notley, « Formal Process and Spiritual Progress: The Symphonic Slow Movements », p. 200 à 203.

contexte local dans lequel ils évoluent, chargé d'un fort sens expressif : énigmatique, tragique, mystique, héroïque, pastoral¹²⁶. Les symphonies de Bruckner apparaissent dès lors comme des constructions s'appuyant sur un matériau musical en soi parfaitement cohérent et équilibré (et qui, pour cela, ne nécessite aucune justification extra-musicale), au service d'un cheminement du discours chargé de fortes implications dramatiques, renforcé en cela par la connotation expressive de certains éléments de langage, au service d'une sorte de métaphysique et de quête d'absolu qui échappe à toute interprétation qui se voudrait involontairement réductrice.

Héritage et postérité

Wagner

L'influence réelle de Wagner sur les bases du style symphonique brucknérien continue de faire débat. Cette filiation, affirmée de façon parfois simplificatrice – notamment, à l'époque, par le redouté critique viennois Eduard Hanslick – n'est cependant pas dénuée de fondements, même si le style de Bruckner ne peut en aucun cas se réduire à cette unique source d'inspiration. Constantin Floros, guidé par une interprétation où les aspects psychologiques et affectifs de Bruckner prennent une part plus importante que dans la plupart des autres travaux comme source de compréhension globale, est naturellement amené à privilégier la fascination presque excessive que Wagner, en tant qu'individu (et de façon indiscutable), exerçait sur Bruckner. Ainsi, ce dernier était « fasciné par l'héroïque, le sublime, le caractère élevé de l'art de Wagner¹²⁷ ». Floros reconnaît dès lors les « citations, les échos, l'orchestration, les modulations, les climax, l'utilisation des fanfares et des contrastes abrupts » comme typiquement wagnériens chez Bruckner, au service d'une « nouvelle conception de la forme¹²⁸ ». Cependant, abonder de façon univoque dans ce sens se révèle « agaçant » selon John Williamson qui remet en doute le fait même que la dette principale du compositeur autrichien envers Wagner se trouve au niveau du langage harmonique, ce qui est pourtant le plus souvent admis à l'heure actuelle, en y voyant davantage des procédures « d'enrichissement chromatique » d'origine schubertiennes (comme l'abondance des relations de tierces et l'usage particulier de l'accord de sixte augmentée¹²⁹). Horton limite également l'influence wagnérienne au plan de surface, par des « citations discrètes, l'usage du vocabulaire harmonique ainsi qu'une appropriation locale de la texture¹³⁰ », tout comme Gault, qui ajoute au seul paramètre harmonique une approche compositionnelle générale « épique et ambitieuse¹³¹ ».

¹²⁶ Hatten, « The Expressive Role of Disjunction », dans *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 145-184., et plus spécialement p. 146, 147, 151 à 155.

¹²⁷ Floros, *Anton Bruckner, The Man and the Work* (traduit de l'allemand), p. 117.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁹ Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », p. 86 à 88. « In assening the degree to which Wagner's harmony influenced Bruckner, it is important to balance this by consideration of the aspects that create chromatic enrichment by more Schubertian methods ».

¹³⁰ Horton, *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*, p. 186.

¹³¹ Gault, *The New Bruckner*, p. 24 et 25.

Beethoven

L'héritage beethovénien est de son côté reconnu de façon unanime, Julian Horton y voyant même une « source » fondamentale, « filtrée non seulement à travers les notions wagnériennes de style mélodique et de geste dramatique, mais aussi avec des procédures thématiques, formelles et tonales empruntées à Schubert, Schumann, Mendelssohn et Liszt », auxquels il faut ajouter « les polyphonies de la Renaissance et du Baroque et des archaïsmes issus de la liturgie catholique¹³² ». John Williamson précise cependant que la référence à Beethoven est une constante pour l'ensemble des symphonistes du XIX^e siècle, en relevant plusieurs traits, chez Bruckner, essentiellement beethovéniens¹³³, tout comme Robert Hatten qui voit chez Bruckner une reprise du style « héroïque » de Beethoven, mais par le biais de stratégies compositionnelles différentes¹³⁴.

Au « vernis » wagnérien recouvrant un « socle » beethovénien sont fréquemment associées diverses influences périphériques portant sur des points précis du langage brucknérien (Berlioz, Liszt, Weber, Mozart), ainsi que d'autres sources nettement antérieures, telles que Jean Sébastien Bach¹³⁵, les polyphonies vocales du XVI^e siècle, voire Palestrina ou Gabrieli¹³⁶. L'ensemble constitue une synthèse, totalement assimilée, de « l'ancien et du moderne », au sein de laquelle, pour Constantin Floros, sont unies des oppositions telles que « la rigueur et l'opulence, la simplicité et l'extase, l'anxiété et la solennité¹³⁷ ».

Cette synthèse hétéroclite ne constitue cependant pas un cas isolé, la diversification des pratiques et l'individualisation des styles compositionnels s'inscrivant dans un processus général post-beethovénien, allant de pair avec l'évolution concomitante de la fonction sociale du compositeur, l'affirmation des écoles « nationales » en Europe ainsi qu'une modification de la pensée philosophique et sociale¹³⁸.

Schubert

Enfin, la question schubertienne apparaît centrale dans les travaux les plus récents consacrés à Bruckner, bien au-delà d'une simple similitude de caractère « autrichien » souvent avancée de

¹³² Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 166.

¹³³ Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », p. 85. Sont essentiellement beethovéniens, pour l'auteur, les introductions "ex-nihilo", l'intensification des *ostinati* dans les codas qui rappellent la *Neuvième* de Beethoven, le rappel, dans le final, d'éléments de mouvements antérieurs (*Troisième* et *Cinquième*), la forme Rondo avec développement plutôt que variation dans les mouvements lents, et les reprises thématiques dans le Finale utilisées comme procédé d'intensification vers un climax.

¹³⁴ Hatten, « The Expressive Role of Disjunction », dans *Perspectives on Anton Bruckner*, p. 177 : « Bruckner often eschews the continuity of developmental struggle found in Beethoven's heroic style, relying instead on the montage of tonal or topical shifts, breakthroughs, interruptions, and disruptions to develop the drama ».

¹³⁵ Gault, *The New Bruckner*, p. 17 : la "solidité" mélodique, pour l'auteur, dérive directement des chorals de Bach, ou encore de Bach au travers de Mendelssohn que Bruckner appréciait beaucoup (la symphonie « Réformation » notamment).

¹³⁶ Floros, *Anton Bruckner, The Man and the Work*, p. 101 et 102 : pour l'auteur, l'usage des cuivres dans le final de la *Cinquième* évoquerait les *Canzone* de Giovanni Gabrieli (pourquoi pas), tandis que l'influence du Baroque de façon plus générale se retrouve au travers des passages privilégiant soit l'écriture contrapuntique soit les séquences harmoniques.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 100 et 101.

¹³⁸ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 155.

façon peu argumentée (mais probablement légitime) dans divers travaux antérieurs. L'influence, consciente ou non, de Schubert sur son cadet, compliquée par la chronologie d'une part et la diffusion de l'héritage de l'aîné d'autre part, constitue une des problématiques que ce travail se proposera de démêler ; pour l'heure, les remarques les plus avancées sur ce point précis sont à mettre à l'actif de Julian Horton et de Dermot Gault. Horton, à qui les traces schubertiennes assez nettes dans les symphonies de Bruckner n'ont pas échappé, pose légitimement, en préalable à ses réflexions, la question de l'accessibilité matérielle concrète, pour ce dernier, à la musique de son aîné et plus spécialement à « L'Inachevée » (pour rappel, créée en 1865) et à « La Grande ». En effet, la diffusion et l'accession à la notoriété de ces deux œuvres décisives a été notablement retardée au cours du XIX^e siècle, hypothéquant la possibilité que Bruckner pût les entendre fréquemment en concert (ce qui reste toutefois probable), ou qu'il pût en étudier en profondeur les partitions tel qu'il en manifestait le goût, afin d'en imprégner son propre style de façon décisive ; par ailleurs, les sources permettant d'étayer, ou, au contraire, d'éliminer cette possibilité sont souvent jugées comme insuffisantes par ceux qui ont entamé cette recherche, malgré quelques témoignages de ses anciens élèves qui affirment le grand enthousiasme manifesté par leur maître à propos de « La Grande » de Schubert¹³⁹, symphonie qui pour nous présente le plus de similitudes avec le style du maître de Saint-Florian.

Sans avoir mis en œuvre des analyses particulièrement détaillées, Julian Horton et Dermot Gault ont néanmoins relevé comme correspondances directement traçables : une façon similaire de traiter certaines idées mélodiques, des similitudes dans le traitement et la durée de certaines transitions ou expansions harmoniques, une même façon d'utiliser fréquemment comme pivot un « accord à l'identité harmonique indéterminée », un même procédé, par juxtaposition ou parataxe, de « délimitation des régions formelles¹⁴⁰ », ainsi que, à propos de « La Grande », les vastes dimensions, l'importance structurelle du rythme pour soutenir « sur la durée » le développement du matériau, ainsi que diverses similitudes de structuration verticale, notamment concernant la présence de grands « blocs » dans le Finale de « La Grande », précurseurs des « vagues » déjà évoquées¹⁴¹. L'usage privilégié, au niveau de l'harmonie, des chromatismes, des relations de tierces et des accords de sixte augmentée constitue également un point saillant de l'éventail de correspondances entre nos deux compositeurs. Constantin Floros, dont la liste des influences traçables chez Bruckner se révèle pour lui particulièrement exhaustive (voir *supra*), note également plusieurs traits typiquement schubertiens que l'on peut attribuer à son cadet, à savoir, outre les éléments déjà cités, la « monumentalité » de l'œuvre, les expositions de forme sonate trithématiques, la similarité des relations tonales, le lien avec le lied, l'usage particulier des trombones dans l'orchestration, les passages au caractère de *Ländler*, renvoyant directement à l'Autriche¹⁴².

Cependant, comme le précise Dermot Gault, « la similarité des éléments n'implique pas la duplication de la méthode¹⁴³ » ; démêler ces questionnements constitue tout l'intérêt de notre recherche.

¹³⁹ Gault, *The New Bruckner*, p. 23.

¹⁴⁰ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 174-175.

¹⁴¹ Gault, *The New Bruckner*, p. 23.

¹⁴² Floros, *Anton Bruckner, The Man and the Work*, p. 102.

¹⁴³ Gault, *The New Bruckner* p. 24.

II. Introduction : détermination de la problématique et méthodes d'investigation proposées

Hypothèse de travail et démarche générale d'investigation

Les multiples points de convergence existant entre les œuvres symphoniques respectives de Schubert et de Bruckner, énumérés dans notre chapitre précédent, ne constituent pas en soi une révélation révolutionnaire, même si, en définitive, aucune étude comparative globale ne semble avoir été entreprise pour l'étayer : ces diverses remarques ont été en effet systématiquement relevées dans des ouvrages monographiques centrés sur l'un ou l'autre des deux compositeurs. Comme nous avons pu le constater en préambule à notre travail, ces convergences sont relevables dans la plupart des travaux de recherche publiés lors des deux dernières décennies, mais également dans d'autres ouvrages, certes nettement antérieurs mais qui aujourd'hui demeurent pleinement d'actualité, les pistes de recherche proposées à cette époque n'ayant pas été pleinement explorées depuis. En effet, le musicologue français Paul-Gilbert Langevin, qui s'est intéressé de près aux deux compositeurs et dont les travaux sur Bruckner constituent une entreprise audacieuse et enthousiaste de réhabilitation de celui-ci dans les pays francophones au cours des années 1970, ne pouvait qu'émettre la même constatation :

Nulle affinité n'est plus étroite que celle qui lie Anton Bruckner à Franz Schubert en dépit de l'important décalage chronologique de leurs œuvres, décalage dû autant à la disparition prématurée de l'aîné qu'à la maturation tardive du cadet. [...] il ne faut pas perdre de vue qu'ils appartiennent en réalité à deux générations immédiatement successives, étant nés respectivement en 1797 et 1824, soit à vingt-sept ans d'écart. Dans ces deux domaines privilégiés du classicisme et du romantisme viennois que sont la symphonie et la musique sacrée, Bruckner s'affirme comme l'héritier direct du musicien aux « célestes longueurs » [...] Toutes les bases novatrices jetées par Schubert dans ses quatre dernières symphonies [...] trouvent leur accomplissement chez Bruckner. Qu'il s'agisse de l'expansion du matériau mélodique ou de celle des structures formelles ; de la couleur locale des *Scherzi* ; ou surtout de la liberté de modulation, qui confinera aux limites du monde tonal¹⁴⁴.

Theodor Adorno, dans son ouvrage de 1960 sur Mahler, considère que ce dernier s'inscrit pleinement dans la lignée de ses « précurseurs autrichiens [Schubert et Bruckner] », en étant fasciné par « cette forme libre qui se déploie sous la structure traditionnelle, par la question de savoir vers quoi tendent les thèmes individuels, indépendamment de leur valeur de position abstraite¹⁴⁵ ». Le programme esthétique que Mahler semble revendiquer, pour Adorno, consiste finalement à réussir la synthèse entre traitement assez libre du sujet et équilibre de la forme, entre l'irruption de la narrativité musicale et le respect des cadres formels, « architectoniques » traditionnels, là où Schubert et Bruckner, « en refusant l'unité synthétique de l'aperception, le

¹⁴⁴ Paul-Gilbert Langevin, *Anton Bruckner*, p. 31 à 33.

¹⁴⁵ Theodor Adorno, *Mahler, une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean Louis Leleu et Théo Leidenbach, Paris, Les Editions de Minuit, 1960 (1977 pour la traduction), 267 p.

travail constitutif et l'effort du sujet, n'avaient pu éviter une tendance à l'alanguissement, au relâchement des lignes symphoniques, et finalement une diminution de l'esprit organisateur lui-même et de la légitimité technique ». Le jugement souvent sévère d'Adorno (et partiellement discutable), pour qui « le statisme un peu entêté » et la « lourdeur » de Bruckner s'ajoutent à une « [négligence] de l'unité du tout, par pure inertie », ne doit pas selon nous masquer l'essentiel des remarques qu'il développe. Adorno, en effet, semble prêter à Schubert et à Bruckner une même intention initiale, émancipée de la « rigoureuse technique thématique organique de Beethoven », et qui se nourrit cependant d'une attirance pour le « type épique » de ce dernier, en s'appuyant sur « la richesse extensive » offerte par les potentialités du matériau musical et « la possibilité de découvrir l'unité passivement dans la diversité » ; dès lors, les « lourdeurs » de l'un (Bruckner) et les « célestes longueurs » (Adorno insiste sur le seul substantif) de l'autre (Schubert), sources « d'alanguissement » pourraient s'appréhender autrement que comme la simple manifestation des conséquences d'un manque de rigueur ou d'un déséquilibre formel.

L'ensemble de ces convergences, qu'elles soient esthétiques, formelles ou bien encore harmoniques retiennent l'attention mais elles ne doivent toutefois pas être généralisées à la totalité des paramètres compositionnels et des marqueurs stylistiques relevables dans chacun des deux corpus, et ce pour des raisons évidentes qui s'imposent à nous comme une mise en garde contre une interprétation abusive et prédéterminée.

Premier point, le style personnel de tout compositeur est soumis à un réseau d'influences diverses, de modèles hérités notamment de sa formation initiale, du contexte socio-culturel dans lequel il a construit sa personnalité musicale – concernant les enrichissements externes liés au folklore ou bien encore à la musique sacrée –, des liens d'affinité ou de rejet qu'il établit avec ses contemporains ou ses prédécesseurs (la connexion Bruckner-Wagner se révèle à cet égard délicate à interpréter, comme nous avons pu le voir), mais aussi de l'orientation esthétique qu'il assume : pensons par exemple aux trajectoires bien différentes qu'ont pu prendre un Wagner, un Rossini ou un Meyerbeer. Tout cela est d'autant plus vrai au XIX^e siècle où c'est désormais l'artiste lui-même, libéré des contingences hiérarchiques (voire fonctionnelles), qui adopte une posture de médium au sens premier. Le compositeur de cette époque « prend » la parole, ce qui l'amène à développer des outils techniques de plus en plus individualisés, au service d'une intention première qui doit s'imposer à l'écoute de ses œuvres. Parler alors, par exemple, de « monumentalité », avec tout ce que cette démarche porte comme ambitions compositionnelles et comme résultats sonores perceptibles peut s'appliquer à Bruckner, à certaines œuvres de Schubert déjà identifiées qui incitent à ce rapprochement, mais probablement moins à Weber, à Mendelssohn ou à Schumann. Le symphoniste post-beethovénien, jusqu'à Mahler inclus, se retrouve de ce fait au cœur d'un paradoxe : à la fois prisonnier, en quelque sorte, d'un héritage esthétique et formel qui n'a jamais été aussi prégnant, mais également acteur de l'émancipation personnelle de ses propres outils expressifs, durant une période au cours de laquelle la facture instrumentale se perfectionne, l'harmonie s'enrichit et les esthétiques musicale, littéraire et picturale se croisent et se polarisent, notamment avec Liszt, Wagner ou l'influent critique viennois Eduard Hanslick, qui ne cessera de pourchasser Bruckner de sa vindicte. De ce fait, tout style, qu'il soit personnel ou plus large, est porteur d'une sorte de patrimoine complexe qu'il est difficile de circonscrire avec une précision absolue, mais au sein duquel les lieux communs et les

évidences, inévitables (l'influence et l'omniprésence de Beethoven, notamment) ne doivent pas être surinterprétés d'une part, et parasiter toute investigation prospective par une subjectivité malvenue d'autre part.

Deuxième point, la question précise de la filiation ou de l'héritage spirituel, qui pourrait constituer en soi une problématique, nous semble hors de propos, ce qu'une chronologie rudimentaire ne peut que corroborer : Schubert est décédé en 1828, tandis que Bruckner est né en 1824 ; les deux périodes créatrices respectives se trouvent de ce fait assez nettement espacées, de plus de quarante ans, voire bien davantage si l'on en considère les limites extrêmes (*Première Symphonie* de Schubert : 1813, *Neuvième Symphonie* de Bruckner : 1896) Aucun contact direct ou indirect, naturellement, n'a pu se matérialiser physiquement entre les deux hommes, tandis que le caractère en partie autodidacte de leurs parcours les a amenés l'un et l'autre à se familiariser avec des répertoires relativement larges dans lesquels leurs propres appétences ont été stimulées par les éléments qui ont exercé sur eux l'impression la plus forte ; Bruckner, qui confessait n'avoir aucune attirance particulière pour le répertoire symphonique de Schumann, a ainsi patiemment forgé son propre style au contact de Mozart, de Beethoven, de Weber, mais aussi par le biais du répertoire d'orgue et de musique sacrée (plus particulièrement Mendelssohn, Haydn et surtout Jean Sébastien Bach, objet d'un véritable culte de sa part) qu'il a largement pratiqué avant de se lancer dans la composition de sa première symphonie, sans oublier les leçons de perfectionnement, notamment contrapuntiques, prodiguées par Simon Sechter et Otto Kitzler alors que son activité musicale était déjà établie. Nous avons également pu constater que les premières œuvres de Bruckner contenaient déjà une partie de la substance stylistique de ses œuvres plus tardives, mais que son langage s'est affiné et développé selon un processus assez lent, dans lequel, en outre, ses propres révisions et remaniements ont également joué un rôle de maturation non négligeable qui continue à juste titre d'être questionné. Dès lors, parler de « réincarnation spirituelle » à propos de la relation entre nos deux compositeurs nous semble à la fois candide, excessif et scientifiquement irrecevable¹⁴⁶, affirmation que Foucault aurait pu qualifier de « magique »¹⁴⁷.

Ces convergences particulières entre deux styles symphoniques finalement assez isolés (mais cependant pas imperméables), comme nous avons pu le voir, soulèvent un certain nombre de questions. Comment, en effet, l'œuvre symphonique de Bruckner peut différer à ce point, tant dans le traitement du matériau musical que dans les ambitions esthétiques, et en dépit d'un réseau d'influences et d'un héritage en grande partie communs, de celles de Mendelssohn, de Schumann, voire de ses contemporains Brahms et Liszt, tout en manifestant cet éventail de similitudes avec un Schubert disparu quarante ans avant la conception de sa première symphonie, dont le style symphonique de la maturité (« L'Inachevée » et « La Grande », qui vont nous intéresser de façon primordiale) s'est diffusé de façon retardée, dont on ne retrouve des traces que de façon plus limitée chez l'ensemble des autres compositeurs cités et dont Bruckner n'a, *a priori*, reçu aucune *stimulation* directe pouvant expliquer cette convergence ?

¹⁴⁶ Langevin, *Bruckner*, p. 31.

¹⁴⁷ Michel Foucault, *Dits et Ecrits. 1954-1969*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 548. « Dans ce que l'on appelle l'histoire des idées, on décrit en général le changement en se donnant deux facilités : 1), on utilise des concepts qui me paraissent un peu magiques, comme l'influence [...] ils ne me paraissent pas opératoires ».

La première hypothèse, résolument contextuelle et chronologique, pourrait se formuler en ces termes : ces convergences, indiscutables, ne peuvent probablement s'expliquer que par un réseau d'influences qui, jusqu'à présent, nous a échappé et qu'il faut tenter d'établir, en s'efforçant de mettre à jour des sources inconnues, qu'elles soient ou non d'origine musicale (écrits, correspondance, cercles de fréquentations, interprétations esthétiques, traces matérielles d'un contact réel et prolongé de Bruckner avec les œuvres de Schubert les plus marquantes), permettant d'établir une esthétique commune et originale, dont les sources d'inspiration seraient convergentes, se singularisant d'avec les autres esthétiques symphoniques du XIX^e siècle.

La seconde hypothèse, que nous avons retenue et qui nous semble objectivement être la seule véritablement applicable d'un point de vue scientifique, se rapproche de la voie structuraliste appliquée dans les années 1960 à l'étude, notamment, des idées, des concepts ou des systèmes philosophiques et historiques¹⁴⁸. Il s'agit, selon cette approche, de considérer les corpus symphoniques respectifs de Schubert et de Bruckner comme deux « systèmes » totalement indépendants, dont les racines, qu'il ne s'agit à aucun moment de récuser, sont artificiellement coupées, évacuant de ce fait, dans la mesure du possible, les aspects polémiques et subjectivés rattachés à ces enjeux tels qu'ils sont apparus dans les divers travaux évoqués en préambule. À cet égard, plusieurs difficultés ne doivent pas être éludées. Si l'évolution de la chronologie érigée en explication et les questions liées à *l'influence* sont volontairement écartées de notre démarche prospective, l'évolution technique significative de la musique dans son ensemble, entre les années 1820 et 1880, constitue un fait historique indiscutable. En effet, durant cette période, le vocabulaire et la syntaxe harmonique se sont significativement enrichis (usage accru des accords dits de septième voire de neuvième, chromatisme généralisé, enchaînements dissonants, modulations directes dans des tonalités éloignées, début de « l'émancipation de la dissonance » comme le dira si justement Arnold Schönberg...) ce qui a permis au système tonal lui-même d'atteindre certaines limites d'intelligibilité et d'absorber plusieurs éléments de vocabulaire ou de syntaxe lui étant *a priori* extérieurs (vers les différentes échelles modales, le pentatonisme voire l'atonalité dans ses prémisses, au travers du chromatisme). Pourtant, l'harmonie brucknérienne se montre résolument plus progressiste que celle développée par certains de ses contemporains (tels que Carl Reinecke, Max Bruch, Josef Rheinberger, ou même Johannes Brahms) ; dans ce sens, le lien avec Schubert, lui aussi d'une certaine façon « en avance » sur son temps en matière d'harmonie, est évident : nos analyses devront se pencher sur ce point et tenter d'y apporter une explication convaincante.

De même, la facture instrumentale s'est nettement perfectionnée, permettant à l'orchestre de répondre pleinement à des exigences compositionnelles de monumentalité : l'apparition des cuivres modernes, maîtrisant désormais l'échelle chromatique grâce au mécanisme des pistons et acquérant de ce fait un véritable rôle mélodique, apporte à partir de Berlioz puis de Liszt et Wagner une texture orchestrale plus massive ainsi que de nouvelles possibilités de combinaisons de timbres. En conséquence, l'orchestration brucknérienne se montre automatiquement plus diversifiée et plus complexe que celle de Schubert : il s'agit uniquement dans ce cas précis des conséquences d'une évolution historique dont il ne faut tirer aucune conclusion ; la modernité, l'archaïsme, le progressisme demeurent des principes ou des idées intemporelles, mais

¹⁴⁸ François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome 1, Paris, La Découverte, 1991.

leurs manifestations ne peuvent s'évaluer qu'en regard du contexte qui permet de les relativiser. En revanche, pour prendre un cas précis auquel nous serons confrontés, l'étude indépendante des phénomènes de tension et de détente harmonique, de résolution d'une séquence ou, au contraire, de prolongation inattendue de celle-ci, de développement d'un thème, peut s'envisager de façon non-chronologique, selon l'usage précis de l'ensemble des outils à la disposition de chaque compositeur et selon sa volonté propre d'obtenir tel ou tel résultat : nous sommes ici face à des dimensions d'ordre rhétorique et d'organisation générale de la *mise en tension* des éléments constitutifs du phénomène musical qui acquièrent, dès le début du XIX^e siècle, une dimension expressive plus importante. De même, l'étude des procédés d'intensification rythmique ou dynamique doivent prendre en considération les possibilités réelles de l'orchestre à disposition de chaque compositeur. La dimension contextuelle ne peut de ce fait pas être totalement écartée ; elle doit, au contraire, être convoquée dès lors qu'il s'agit de cerner et de mesurer la dimension intentionnelle d'un procédé compositionnel, tout autant voire même davantage que le résultat brut produit par celle-ci. Dans cette optique, des références ponctuelles à des œuvres strictement contemporaines de nos deux corpus respectifs mais extérieures à ceux-ci (œuvres symphoniques de Mendelssohn ou de Liszt, notamment) permettront de conserver une sorte de « témoin » extérieur, afin d'éviter une quelconque surinterprétation de nos analyses¹⁴⁹.

Dès lors, l'étude indépendante du contenu musical de chaque corpus, considéré comme un système cohérent, doit révéler l'essence particulière de celui-ci, sa logique, son fonctionnement interne et les principes compositionnels qui le régissent, en le soumettant à une analyse fonctionnelle appliquée aux paramètres musicaux les plus significatifs que nous avons retenus et que nous développerons ci-après. C'est ensuite la comparaison précise de ces principes internes qui doit permettre, dans un deuxième temps, d'explicitier les raisons intrinsèques de ces fameuses convergences établies par simple comparaison préalable, non par la recherche d'hypothétiques traces de l'absorption et de la duplication des principes internes d'un système par l'autre, mais plutôt par la révélation de similitudes intrinsèques précises, développées de façon indépendante, intervenant dans une même intention (ou bien, le cas échéant, dans une intention différente) dans chacune des deux méthodes compositionnelles employées. À cet égard, l'intuition de Dermot Gault, déjà évoquée (« la similarité des éléments n'implique pas la duplication de la méthode¹⁵⁰ »), cerne parfaitement les enjeux de ce travail.

Modalités d'investigation

Considérations générales

Notre hypothèse étant posée, nos principes généraux d'investigation également, il s'agit à présent de définir et de justifier les modalités précises de cette investigation. Comme nous avons

¹⁴⁹ La question d'un contre-corpus plus fourni à opposer à notre comparaison serait également légitime mais elle nous apparaît matériellement difficile à exploiter avec le degré d'approfondissement nécessaire.

¹⁵⁰ Gault, *The New Bruckner*, p. 24.

tenté de le démontrer, la pratique d'une analyse uniquement comparative, décortiquant successivement des points de détail compositionnels en les soumettant à une comparaison isolée, paramètre par paramètre (tels que l'orchestration, le motif ou la cellule, le rythme, le vocabulaire harmonique, les dimensions formelles... impossible selon nous, d'être exhaustif), présente plusieurs risques : celui de se révéler fastidieux (ce qui, pour le lecteur, est tout de même problématique), celui de nous enfermer dans une interprétation d'où la chronologie occuperait une place trop importante, mais également celui d'occulter la logique fondamentale émanant de l'interaction, pour nous essentielle, entre ces différents paramètres. Par exemple, Schubert et Bruckner, comme cela a été maintes fois évoqué, manifestent tous deux une prédilection assez marquée pour les enchaînements harmoniques par relations de tierces, enchaînements qui cohabitent, selon des modalités parfois différentes, avec une syntaxe diatonique plus standardisée, plus stable et s'inscrivant dans une harmonie totalement fonctionnelle (à savoir : cycle des quintes, degrés de la gamme diatonique, tons voisins, enchaînements cadentiels typiques...). Doit-on alors nécessairement en déduire que les méthodes schubertienne et brucknérienne sont en tous points identiques et que leurs intentions sont similaires ? Par exemple, un enchaînement harmonique entre l'accord de *Do* et celui de *La*_b (relation de « tierce » ou dite « hexatonique » dans le vocabulaire anglo-américain, fréquemment utilisée) n'est-il pas la conséquence de la conduite des voix, voire d'un simple chromatisme expressif s'inscrivant dans une période de transition, de prolongation ou de broderie harmonique autour d'un seul et même degré, tandis que la même relation, développée sur un temps musical prolongé, aboutissant à un épisode inattendu (au sens fonctionnel du terme) où le *La*_b est tonicisé, initiant lui-même un parcours complexe qui dévie de sa trajectoire « diatonique » attendue, ne doit à aucun moment se considérer à un niveau équivalent.

Partant de ce principe, il convient, dès lors que l'abondance des relations de tierces dans la syntaxe harmonique est établie, de parvenir à cerner dans quelle mesure cet usage peut être considéré soit comme la conséquence limitée d'un chromatisme de surface lié à la conduite des voix supérieures et n'affectant aucunement le diatonisme de l'harmonie, soit comme la conséquence de l'usage abusif de séquences harmoniques de transition qui s'appuient sur des marches où les motifs mélodico-rythmiques (*Taktmotive*, typiquement d'une durée de une ou deux mesures) sont simplement transposés en prenant pour fondement une trame harmonique chromatique (Bruckner semble user fréquemment de ce procédé), soit plutôt, ce qui nous semble bien différent, comme la cause d'une plasticité significative des motifs mélodico-rythmiques eux-mêmes, dont les inflexions internes, les variations (conservation du caractère rythmique mais changement d'intervalles) impulsent les changements d'accords d'une harmonie qui se trouve indissociable de la constitution intervallique de ces motifs. L'ensemble de ces possibilités est déjà exploité dans toute sa diversité par Beethoven dans le premier mouvement de sa *Cinquième Symphonie*, ou bien encore par Chopin dans ses *Études op. 25*, avec des résultats pourtant bien différents. Dès lors, compiler un catalogue d'analogies isolées (par exemple, la récurrence comparée de tel ou tel vecteur harmonique) nous fait courir le risque d'occulter l'essentiel, à savoir l'interaction fondamentale entre le motif mélodico-rythmique et l'harmonie sous-jacente de la structure musicale, c'est-à-dire dans quelle mesure la pensée compositionnelle de Schubert ou de Bruckner peut s'envisager soit comme harmonique, soit comme mélodique, soit comme rythmique. La durée du motif lui-même, en tant qu'unité élémentaire du récit, et la fréquence

des changements d'harmonie apparaissent, à cet égard, essentiels, et doivent également faire l'objet d'un examen minutieux. Notons qu'une réduction schenkérienne typique faisant apparaître le niveau structurel intermédiaire (le *Mittelgrund*), occulte en grande partie la dimension temporelle et proportionnelle des changements d'harmonie, se concentrant moins sur les vecteurs harmoniques eux-mêmes que sur le mouvement global dans lequel ils s'inscrivent, laissant, en outre, une place significative à l'interprétation de l'analyste.

De ce fait, l'harmonie, selon nous, se doit d'être étudiée dans toutes ses composantes : la dimension spécifique de ce que nous appellerons le rythme harmonique, à savoir la fréquence des changements d'accord et de la durée précise de chacun d'entre eux, a priori souvent négligée, doit être schématisée et soumise à interprétation en s'appuyant sur la nature même de la syntaxe harmonique, à savoir les relations accord à accord (à rapprocher fortement de la théorie des « vecteurs harmoniques » développée par Nicolas Meeùs¹⁵¹). Au préalable, nous devons ainsi échafauder et expliciter une hiérarchie de « transformations harmoniques » plus pointue que celles qui sont (à notre connaissance) aujourd'hui utilisées dans la plupart des analyses néo-riemanniennes (nous reviendrons ci-après sur une définition précise de cette mouvance). Les réseaux de relations harmoniques, dans chacun des niveaux structurels qui demeurent imbriqués les uns dans les autres, doivent ainsi apparaître sous un jour différent, en faisant émerger des zones définies à la fois par la nature précise des différentes relations harmoniques qui les composent mais également par leur récurrence, définissant des périodes, plus ou moins longues, plus ou moins denses et dont les contours seraient nettement délimités ; ces périodes pourraient se classer comme harmoniquement stables, ou au contraire comme génératrices d'accroissement de la tension harmonique soit vers une conclusion (une liquidation), vers un climax, ou bien encore vers une impasse harmonique, un certain statisme, impossibles à résoudre. Dans cette optique, nous élaborerons un outil schématique qui devra simultanément confronter l'ensemble de ces éléments afin d'en tirer les interprétations les plus fines, tout en y associant d'autres paramètres, selon nous complémentaires, que sont le timbre, la dynamique et les caractères rythmiques (dans leur dimension « verticale ») comme éléments de l'orchestration. L'un des objectifs poursuivis par la mise en œuvre de ces analyses consiste, en définitive, à révéler les fameuses « vagues » évoquées bien souvent à propos de Bruckner mais aussi, plus timidement, à propos de Schubert, en essayant de comprendre dans quelle mesure les différents éléments évoqués (syntaxe et fréquence harmonique, dynamique, dimension verticale du rythme) interagissent dans la construction interne et le déploiement de ces vagues, puis dans quelle mesure nous devons ou non considérer celles-ci comme éléments structurants de la forme dans sa globalité, selon des logiques compositionnelles qui pourraient, chez nos deux compositeurs, se révéler convergentes, et si la mise à jour d'une logique formelle particulière se révèle ou non compatible avec les principes essentiels qui s'incarnent dans les grandes structures formelles traditionnelles (telle que la forme sonate, dont les libertés prises à son encontre tout au long du XIX^e siècle offrent intrinsèquement de multiples sujets de recherche).

¹⁵¹ Nicolas Meeùs, « Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale* 1/3, 1988, p. 87-106.

Théorie des transformations harmoniques

Nous avons choisi de consacrer, en préalable à toute analyse, un chapitre intégralement dédié à l'élaboration de notre théorie de hiérarchisation des transformations harmoniques. Il nous apparaît essentiel que les différentes étapes de la genèse de cette théorie soient présentées, explicitées puis justifiées avec précision. Cette théorie s'appuyant pour l'essentiel sur le corpus théorique néo-riemannien, il nous semble également judicieux d'en rappeler succinctement, en guise d'introduction à nos propres développements, les origines ainsi que les enjeux¹⁵².

Théories dites « néo-riemanniennes », historique et présentation générale

Depuis les années 1980, diverses théories s'inspirant des travaux du théoricien allemand Hugo Riemann¹⁵³ ont connu, essentiellement depuis les Etats-Unis, d'importants développements, selon une approche s'intéressant à l'aspect transformationnel de l'harmonie ; ces recherches, particulièrement dynamiques (notamment au sein des universités américaines), ont permis d'apporter une certaine complémentarité aux analyses schenkériennes, jusqu'à parfois développer un certain antagonisme à l'encontre de ces dernières. L'ensemble de ces théories, aujourd'hui communément qualifiées de « néo-riemanniennes », poursuivent un objectif élémentaire et pragmatique de modélisation de la syntaxe harmonique, dès lors que celle-ci a, dans les faits, historiquement commencé à s'émanciper des théories fonctionnelles de l'harmonie tonale telles que fixées et communément admises depuis le XVIII^e siècle, notamment par Rameau, puis au milieu du XIX^e siècle par Fétis¹⁵⁴. En effet, comme le résume Nicolas Meeùs (à qui l'on doit une partie significative des travaux francophones portant sur ces questions) :

Les théories fonctionnelles de l'harmonie tonale se heurtent à un paradoxe : elles soutiennent que la tonalité résulte de la mise en œuvre de fonctions des accords, notamment dans les mouvements cadentiels ; mais elles sont contraintes, dans le même temps, de faire dépendre ces fonctions tonales d'une hiérarchie a priori, qui procède par exemple de la position des accords dans la gamme du ton. [...] La cadence parfaite, par exemple, ne peut affirmer la tonalité qu'en mettant en œuvre des fonctions qui n'ont pas d'existence en dehors de cette tonalité particulière : l'affirmation tonale n'est possible que dans la mesure où les fonctions cadentielles sont déjà identifiées par la position des accords dans la gamme du ton (respectivement en cinquième et en première position dans cette gamme). Fonctions harmoniques et tonalité se trouvent ainsi dans un état de détermination mutuelle qui ressemble furieusement à un cercle vicieux : la tonalité découle des fonctions tonales, mais celles-ci ne peuvent pas être déterminées tant que la tonalité n'est pas connue¹⁵⁵.

¹⁵² Signalons, dans une perspective historiographique, que Hugo Riemann a certes travaillé sur le *Tonnetz*, mais de façon relativement marginale en comparaison de ses principaux apports théoriques qui se développent (selon nous) de façon bien plus substantielle (notamment) dans sa théorie des fonctions harmoniques.

¹⁵³ Citons notamment : *Musikalische Syntaxis : Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1877, et *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*, Leipzig, Max Hesse, 1897.

¹⁵⁴ L'ouvrage essentiel de Richard Cohn, *Audacious Euphony : Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature*, New York, Oxford University Press, 2012, 237 p., apporte une synthèse de l'ensemble des développements néo-riemanniens sur laquelle nous nous sommes appuyé pour développer notre propre système.

¹⁵⁵ Nicolas Meeùs, *Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne*, p. 2 et 3.

Ainsi, cette conception fonctionnelle de l'harmonie et de la tonalité, empreinte d'un rationalisme bien conforme à l'esprit de son temps (et, ne l'oublions pas, de la conception globale de la musique elle-même jusqu'à la fin du XVIII^e siècle), se trouve dans l'impossibilité intrinsèque d'envisager que des relations harmoniques puissent échapper à cette hiérarchie implicite et pré-existante dans laquelle tout accord, quelle que soit sa position, *doit* pouvoir être rattaché à une fonction précise à l'intérieur d'un enchaînement (selon les trois fonctions élémentaires de tonique, dominante, sous-dominante, théorisées au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle), enchaînement qui, quelle que soit sa position, se trouve également condamné à appartenir à une tonalité définie, qu'elle soit structurelle ou de passage, par le respect conventionnel de l'enchaînement sériel des degrés de la tonalité et des procédés de modulation usuels, les mêmes causes devant nécessairement produire les mêmes effets (comme par exemple la « cascade des quintes » : iii-vi-ii-V), culminant avec la cadence parfaite (IV-V-I ou ii-V-I)¹⁵⁶.

Cette approche fonctionnelle, appliquée à la syntaxe mais également à la structuration des accords eux-mêmes, ne se heurte, de manière générale et à quelques rares exceptions, à aucune difficulté d'interprétation particulière, à la condition de se limiter à l'étude d'un répertoire antérieur au début du XIX^e siècle ; elle permet ainsi d'explicitier l'ensemble des phénomènes et des enchaînements harmoniques sous-tendant le langage musical tonal des XVII^e et XVIII^e siècles¹⁵⁷. Cependant, l'irruption du chromatisme « expressif » ainsi que la multiplication de ces fameuses relations harmoniques de tierces, visitant de fait des accords et des degrés étrangers au matériau diatonique sous-tendant les tonalités structurelles (dont l'œuvre de Schubert constitue, nous l'avons vu, une étape évolutive significative), vont progressivement remettre en cause la notion même de fonction, dès lors que la multiplication d'enchaînements ambigus (ou syntaxiquement étrangers au fonctionnement du système diatonique) va affaiblir voire même parfois suspendre le caractère résolutif et prévisible des enchaînements fonctionnels. Fétis lui-même avait déjà remarqué, dans les années 1830, que certaines de ces progressions, déjà largement répandues à cette époque, se singularisaient par leur « absence d'attraction », échappant de fait aux théories fonctionnelles fixées durant le siècle précédent. Cette évolution particulièrement stimulante de l'harmonie, qui a pris corps tout au long du XIX^e siècle (avec notamment Schubert, puis Chopin, Liszt, Wagner, Bruckner, Mahler, Fauré, Debussy, Ravel, voire Scriabine et Bartók) et qui a permis à ces compositeurs de forger et d'affirmer un langage de plus en

¹⁵⁶ L'analyse musicale francophone, culturellement éloignée d'un certain pragmatisme anglo-saxon, continue parfois (selon nous) de s'enfermer dans cette tentative d'explicitation systématique et pointue des fonctions harmoniques, y compris lorsque l'œuvre considérée y échappe en partie, et ce de façon manifeste. Toutefois, les théories néo-riemanniennes, dans le sillage des travaux de Nicolas Meeùs et du numéro X/3-4 (2003) de la revue d'analyse musicale *Musurgia*, commencent à s'implanter significativement dans le paysage analytique francophone. Citons notamment les travaux de Jean-Marc Chouvel, « Analyser l'harmonie : aux frontières de la tonalité », *Musurgia*, XVIII/1-2 (2011), p. 65-81 ; de Damien Ehrhardt, « Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne : perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales », dans *Vers une musicologie de l'interprétation*, Jean-Pierre Armengaud et Damien Ehrhardt (éd.), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 133-179 ; et Louis Bigo, « Représentations symboliques musicales et calcul spatial », thèse de doctorat, sous la direction d'Olivier Michel, Université Paris-Est, 2013.

¹⁵⁷ L'usage cadentiel de la sixte dite « napolitaine » ou des sixtes « française », « italienne » ou « allemande », s'est limité, jusqu'à Beethoven inclus, à des figures de style consistant quasi-exclusivement en une approche chromatique de la dominante cadentielle (tout comme l'accord de quarte et sixte de cadence), se rattachant de fait à une progression fonctionnelle aisément identifiable de « sous dominante » ou plus précisément de « pré-dominante » selon une terminologie plus fréquemment usitée dans ces cas précis.

plus individualisé, s'est traduite, au milieu du XX^e siècle, par le concept théorique aux contours opaques de « tonalité élargie » ; dans lequel les diverses évolutions chromatiques, harmoniques, modales (échelles pentatoniques, hispanisantes, gamme par tons) que le langage musical a connues tout au long du XIX^e siècle sont considérées, à un niveau hiérarchiquement équivalent, comme autant d'« enrichissements » d'un discours dont la directionnalité, la polarisation tonale sont encore assurées par des enchaînements diatoniques répondant aux principes de l'harmonie fonctionnelle. Ces enchaînements diatoniques se trouvent cependant saturés, à des degrés divers, voire totalement « noyés » par divers artifices complexes qui finissent par suspendre les hiérarchies tonales au cours d'épisodes de plus en plus prolongés. Richard Cohn réfute cependant l'idée de « double-syntaxe », où le diatonisme fonctionnel d'une part et le chromatisme harmonique d'autre part constitueraient deux systèmes syntaxiques indépendants qui se veraient juxtaposés sans lien ontologique ; ce serait, pour lui, dénier « l'unité organique » des œuvres considérées¹⁵⁸ ; celui-ci y voit davantage (et nous ne pouvons que souscrire à cette affirmation) l'exploration, au cours du XIX^e siècle, des potentialités liées à la nature même du système de douze sons, prédéterminé à la division de l'octave en intervalles égaux. Cette prédétermination, incarnée notamment par l'usage accru des accords pivots de quinte augmentée et de septième diminuée – diviseurs parfaits de l'octave – expliquerait en grande partie les développements harmoniques qui ont marqué cette période¹⁵⁹.

Dès lors, les théories néo-riemanniennes, revendiquant le lointain héritage de leur devancier, se sont précisément intéressées aux phénomènes harmoniques qui échappent en partie aux fonctions tonales, en considérant non pas les accords en eux-mêmes, mais plutôt la transformation, fonctionnellement décontextualisée et liée à la conduite des voix, qui est appliquée aux différentes notes d'un accord pour obtenir l'accord suivant. Il s'agissait également d'occuper un espace d'investigation (lié à la nature des connexions entre les « harmonies de surface » ou « harmonies de proximité »), que les approches schenkériennes, par leur essence même, ne pouvaient que négliger. Plutôt que de s'intéresser au positionnement contextuel d'un accord à l'intérieur d'un enchaînement, il s'agit de cerner la nature et la récurrence des transformations étant opérées, indépendamment de l'idée de fonction tonale. L'idée directrice de ces méthodes consiste, en conséquence (c'est à la fois sa difficulté mais aussi son intérêt), à analyser de façon « dé-fonctionnalisée » et « non contextuelle » des enchaînements harmoniques qui, pour leur grande majorité, répondent encore à ces principes car composés selon ces derniers. La méthode analytique que nous nous proposons d'échafauder puis d'appliquer de façon systématique se situe dans cette optique. Même si Julian Horton, notamment, considère que « le concept de transformation ne peut exister indépendamment de l'identité d'un accord¹⁶⁰ », il nous semble pourtant parfaitement envisageable d'embrasser la problématique globale de l'harmonie à rebours, de façon inversée. En effet, les fonctions tonales n'ont fait qu'entériner *a posteriori* un

¹⁵⁸ Cohn, *Audacious Euphony*, p. 208: « The simultaneous optimization of efficient voice leading and harmonic consistency led composers to discover new syntactic possibilities in the familiar sounds of diatonic tonality and provided a forum for exploring the parallaxic clash between old and new ways of construing musical distance, at a historical moment when old and new were being placed into acute tension in every domain of European culture ».



¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 209: « The system of twelve tones in thus preadapted for equal division [...] Accordingly, the richness of nineteenth-century chromatic syntax results from overdetermination at two distinct levels of structure ».


¹⁶⁰ Horton, *Bruckner's Symphonies*, p. 110.

certain usage, parmi d'autres usages possibles, d'organisation de la syntaxe harmonique : le système tonal. Le poids contextuel quasi symbolique de certains enchaînements au sein de ce système, déterminés par le primat de la relation de quinte (comme la cadence parfaite) ont conduit la majorité des réflexions théoriques, contemporaines ou postérieures, à penser l'ensemble des évolutions ultérieures uniquement à l'aune du paradigme tonal – ce qui, en raison de sa forte historicité, est parfaitement légitime. La démarche inverse consisterait, dans une sorte de scholastique structuraliste parfaitement anachronique, de prendre pour postulat de départ qu'un accord parfait déterminé peut théoriquement opérer un mouvement direct vers n'importe lequel des vingt-trois autres accords majeurs ou mineurs existants du système tempéré à douze sons : ce postulat constituerait une sorte de chaos originel, une absence d'ordre. De ce chaos pourraient émerger un petit nombre de possibilités d'installer un certain ordre, une cohérence : le système tonal diatonique constitue une de ces possibilités, en raison de la primauté de la relation de quinte, les systèmes hexatonique et octatonique une autre, tout autant que le chromatisme. Nous allons, dans les pages qui vont suivre, exposer les différentes étapes de l'élaboration de notre système analytique, en nous efforçant de les justifier ; certaines difficultés ne seront pas éludées, liées notamment au caractère de certains éléments du vocabulaire harmonique soumis à l'analyse. Nous pensons notamment aux différents accords augmentés ou diminués, aux accords à quatre voire cinq sons (chez Bruckner) qui pourront faire l'objet d'interprétations contradictoires. La porosité entre les modes majeur et mineur ainsi que les problématiques liées à certains enchaînements spécifiques seront également abordées.

Théories « néo-riemanniennes », principes de fonctionnement, champ d'application et orientation vers notre propre méthode d'analyse harmonique

Il convient tout d'abord, en quelques lignes, de présenter les principes élémentaires de la théorie néo-riemannienne. Nous rappellerons au préalable que la progression d'un accord parfait à l'autre (qu'il soit majeur ou mineur) va principalement se caractériser par un ou plusieurs mouvements mélodiques conjoints lors de la conduite des différentes voix (demi-ton chromatique ou diatonique, ton). Les trois mouvements élémentaires de la syntaxe diatonique ainsi déterminés par Hugo Riemann, et réductibles à ce que les anglo-américains qualifient de *idealized voice leading* (à savoir le mouvement le plus direct appliqué à la conduite des voix en privilégiant le maintien des notes communes à chacun des deux accords) sont les suivants :

	<p>La quinte d'un accord parfait majeur peut monter d'un ton pour former un accord parfait mineur, ou bien la fondamentale d'un accord parfait mineur peut descendre d'un ton pour former un accord parfait majeur : c'est la relation R, qui rattache un accord à son relatif.</p>
	<p>La tierce d'un accord parfait peut réaliser un mouvement de demi-ton chromatique (ascendant de majeur à mineur, et descendant dans le cas contraire) : c'est la relation P (« parallèle »), qui relie deux accords de même fondamentale mais de mode opposé.</p>

	<p>La fondamentale d'un accord parfait majeur peut descendre d'un demi-ton diatonique pour former un accord mineur, ou la quinte d'un accord parfait mineur peut monter d'un demi-ton chromatique pour former un accord parfait majeur : c'est la relation L (<i>leading tone exchange</i> ou <i>Leittonwechsel</i> selon la terminologie de Riemann lui-même, que nous n'explicitons pas plus avant ici¹⁶¹).</p>
---	---

Notons le caractère parfaitement réversible de ces trois mouvements qui impliquent systématiquement un changement de mode ainsi que le maintien de deux notes communes sur les trois notes de l'accord ; soulignons également que les relations **R** et **L** doivent s'envisager tout autant comme un mouvement des accords à l'état fondamental (ce qui, dans ce cas, implique un mouvement de la basse d'une tierce ascendante ou descendante) que comme un simple mouvement cantonné à la seule conduite des voix : nous considérerons qu'il ne pourrait s'agir, tout au plus, que d'une simple divergence d'interprétation portant sur un phénomène similaire, l'idée de renversement d'accord ne trouvant chez Riemann qu'un écho limité. C'est de ce postulat que résulte la théorie des *common-tone*, où, dans ce cas précis, une des deux tierces de l'accord initial est conservée, et où la nouvelle tierce est rattachée à l'opposé de celle qui a été supprimée (*do-mi-sol* donne *la-do-mi*).

Si l'harmonie tonale s'appuie fréquemment sur ce type d'enchaînements basiques, où l'on pourra retrouver de la sorte des chaînes de circulation impliquant des successions **R** et **L** (comme par exemple V-**R**-iii-**L**-I-**R**-vi-**L**-IV-**R**-ii), la tonalité ne fonctionne pas exclusivement selon ces processus par ailleurs relativement restrictifs, comme Riemann a peut-être feint de le croire, notamment concernant d'autres types d'enchaînements diatoniques particulièrement communs, dans les faits, entre I et V, I et IV, V et I, ii et V ou, encore plus problématique, entre IV et V, V et vi ou I et ii. En effet, la chaîne présentée ci-dessus ne permet pas d'établir un fonctionnement cyclique (qui reviendrait à son point de départ en se limitant à l'usage scrupuleux des transformations **R** et **L**).

Diverses théories, depuis les écrits de Rameau, ont apporté des solutions à ce problème d'interprétation, notamment à propos du caractère quasi interchangeable, dans les faits, entre ii et son relatif IV, surtout lorsque ii est présenté sous la forme d'un accord de septième mineure, absorbant, de fait, son propre relatif (théorie ramiste dite du « double-emploi »). Cependant, l'intuition de Riemann conserve tout son intérêt, car force est de constater que ces trois relations élémentaires sous-tendent de façon convaincante le système de l'harmonie tonale ; le fait qu'un certain nombre de relations tonales usuelles y échappe en partie peut aisément s'expliquer par le fait que la quinte juste (somme des tierces majeure et mineure) n'est pas divisible par tons entiers et que, en outre, elle ne constitue pas elle-même un diviseur de l'octave. De fait, plusieurs systèmes de circulation harmonique, tout aussi recevables et justifiables d'un point de vue acoustique et mathématique (notes communes, cycles des quintes ou des tierces, etc...) se trouvent imbriqués, selon des logiques parfois contradictoires. C'est ce que montre la figure 1.

¹⁶¹ Précisons que Riemann n'a pas lui-même travaillé sur ces trois relations.

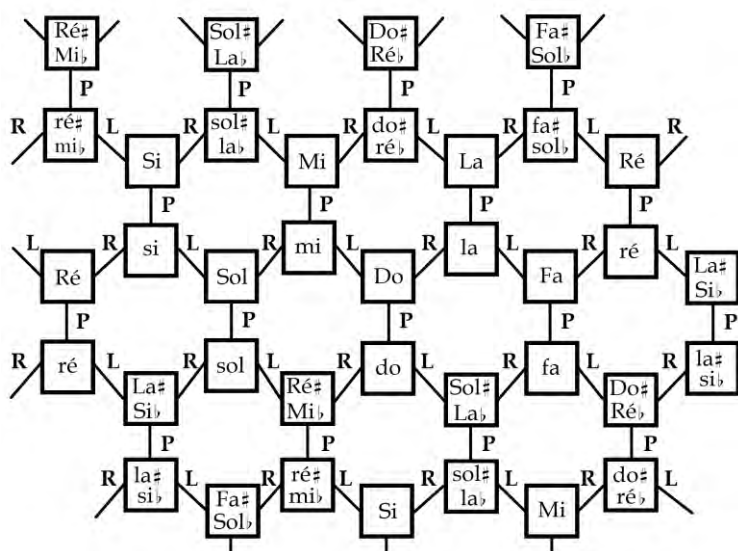


Figure 1 – Tonnetz hexagonal de Douthett et Steinbach, illustrant les relations **R**, **L** et **P**¹⁶².

Nous avons choisi d'adapter (légèrement) ce Tonnetz hexagonal en positionnant sur l'axe horizontal les « cascades » de quintes. Ici, les notes représentent chacun des 24 accords parfaits (12 accords parfaits majeurs notés avec une majuscule, et 12 accords parfaits mineurs avec une minuscule), les liaisons entre accords matérialisent les relations transformationnelles **R**, **L** et **P** : nous pouvons constater que ces trois transformations permettent de mettre en relation tout accord considéré avec les trois seuls autres accords du total chromatique qui partagent deux notes communes avec celui-ci. La notion de hiérarchie demeure cependant parfaitement abstraite ; dès lors, si une note (et l'accord y étant associé) se voit conférer *a priori* une primauté hiérarchique, cette primauté ne pourra se traduire concrètement que par le degré de proximité de tout accord vis-à-vis de l'accord de référence (figure 2), et, en conséquence, du nombre de notes communes partagées avec celui-ci (2, 1 ou aucune), ainsi que du nombre successif de transformations nécessaires pour établir la relation (1, 2, 3 ou 4). Ce système, tel que présenté en figure 2, restreint dès lors la circulation tonale en l'assujettissant à une dynamique centrifuge ou centripète ; il apparaît évident que cette approche n'est pas pleinement satisfaisante.

Nous remarquons que l'accord de référence (en rouge) est entouré de deux « cercles d'influence » concentriques : le premier cercle, de couleur foncée, comprend les trois accords en orange qui partagent deux notes communes avec l'accord de départ ; le deuxième cercle, que l'on atteint au moyen d'une série de deux transformations successives, comprend les neuf accords partageant encore une note commune avec l'accord de départ. Au-delà, les onze accords restants ne partagent aucune note commune avec l'accord de départ. Ils ne peuvent être atteints qu'avec un minimum de trois transformations **R**, **P** ou **L** successives.

¹⁶² Jack Douthett et Peter Steinbach, « Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition », *Journal of Music Theory* 42/2, 1998, p. 241–63. Cité également par Dmitri Tymoczko dans son article « The Generalized Tonnetz », *Journal of Music Theory* 56/1, 2012.

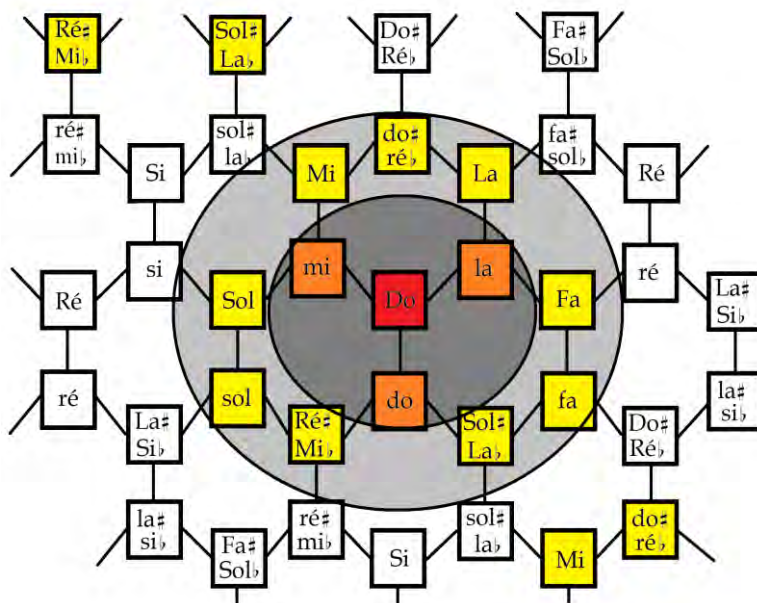


Figure 2 – *Tonnetz* illustrant les relations néo-riemanniennes de proximité entre l'accord de *do* majeur et chacun des 23 autres accords parfaits majeurs ou mineurs.

Il est également tout à fait remarquable qu'en appliquant cette prédétermination hiérarchique en excluant toute considération liée à la logique fonctionnelle de l'harmonie tonale, les accords de *Mi*, ou *do#* se retrouvent à un même niveau que *Sol* et *Fa* (qui représentent respectivement la dominante et la sous-dominante de l'accord de référence). Ceci tend à montrer que l'établissement d'une hiérarchie claire et justifiable des différentes transformations applicables à un accord donné nécessite l'exploration systématique de l'ensemble des opérations possibles, tout en sachant accorder une juste place aux fonctions tonales, dont l'empirisme relatif a façonné plusieurs siècles de composition musicale.

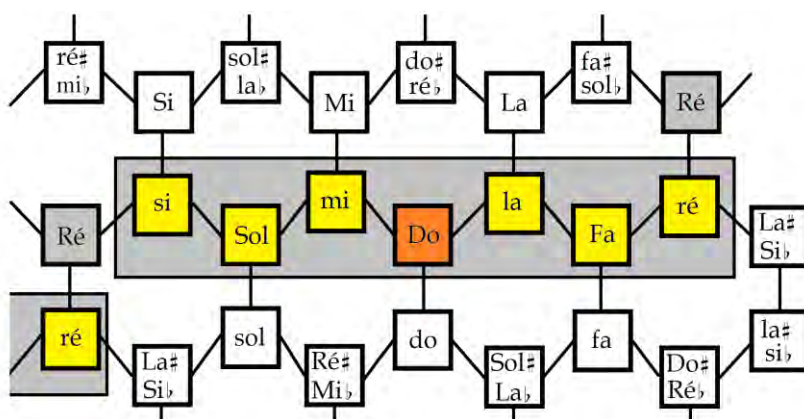


Figure 3 – *Tonnetz* illustrant le système diatonique du ton de *do* majeur.

Le *Tonnetz* présenté ci-dessus met en évidence les différents degrés, au sens fonctionnel du terme, de la tonalité de *do* majeur, circonscrits dans une zone cette fois-ci scrupuleusement horizontale. Nous pouvons considérer que la circulation tonale, prédéterminée par ce que Schenker appelait la *Quintengeist der Stufen* ou « tendance quintoyante des degrés »¹⁶³ à savoir

¹⁶³ Voir Heinrich Schenker, *Der freie Satz*, 2/1956, p. 65.

l'inclination d'un accord à se résoudre selon un mouvement de quinte descendante, va se déployer selon un mouvement horizontal naturel allant de la gauche vers droite : c'est ce que Nicolas Meeùs qualifie d'« omnibus tonal » : il est ainsi possible d'envisager un « cycle fonctionnel » tonal s'appuyant exclusivement sur les trois transformations **R**, **P** et **L**, à la condition d'intégrer à ce cycle une relation **P** (entre les accords *ré* et *Ré*) qui franchit les limites scrupuleuses du diatonisme. Comme l'a noté Meeùs, « C'est cette relation qui rend possible le retour tonal [...] si la relation **P** implique nécessairement un chromatisme, c'est-à-dire une sortie des limites de la diatonie, le plus faible écart sera obtenu en situant la relation **P** sur le deuxième degré de la diatonie du mode majeur¹⁶⁴ ». Il s'agit là typiquement du « V de V », de la dominante de la dominante. Le système diatonique apparaît en conséquence essentiellement guidé par une logique de déplacement horizontale. Cette approche cohérente semble cependant condamner toute relation extérieure aux trois transformations de base **R**, **P** et **L** à être nécessairement ramenée à une somme implicite de celles-ci (ou de relations dites « parcimonieuses »)¹⁶⁵. Il s'agit là d'un point encore en suspens chez les théoriciens, puisque Richard Cohn lui-même semble hésiter sur la meilleure façon de considérer en tant que telles ces transformations pourtant essentielles de la syntaxe harmonique¹⁶⁶. Et que dire de l'écart considérable matérialisé par ce schéma entre l'accord de *ré* et celui de *Do* (degrés ii et I), voire entre ceux de *Sol* et de *Fa* (V et IV), qui, dans le meilleur des cas sont séparés par une série de quatre transformations successives.

Un autre point d'achoppement est à noter : le statut de l'accord de *si* (que nous avons pourtant intégré au système), qui n'appartient évidemment pas, à proprement parler, au ton de *do* majeur. En effet, l'accord scrupuleusement placé sur le VII^{ème} degré du ton majeur, sans altération, est un accord diminué ; tandis qu'ici nous sommes naturellement en présence d'un accord parfait mineur comprenant un *fa*#. Tout au plus, cette spécificité illustre le caractère asymétrique du système tonal et le fait que son mode de fonctionnement dissout la légitimité de relations *a priori* éloignées, qui deviennent, de fait, ambiguës, car échappant à toute tentative de théorisation univoque.

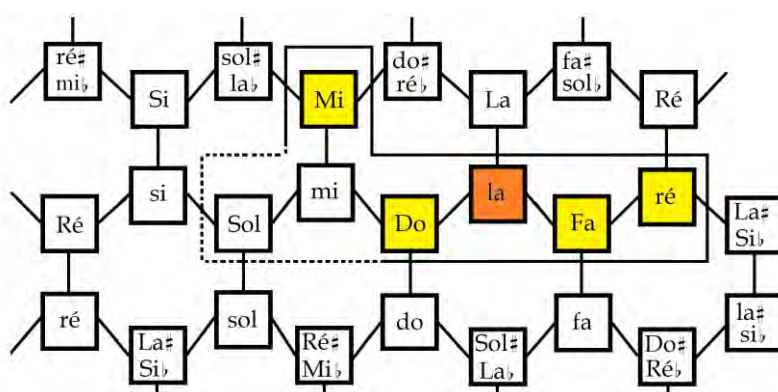


Figure 4 – Tonnetz illustrant le système diatonique du ton de *la* mineur.

¹⁶⁴ Meeùs, *Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne*, p. 8.

¹⁶⁵ Par exemple, la relation *Sol-Do* va se décomposer, selon cette lecture, en deux relations, **R+L** ; la relation *Fa-Do* à l'inverse, en une somme des relations **L+R** (à la condition évidente de « remonter le courant » de la circulation tonale idéalisée de la gauche vers la droite évoquée précédemment).

¹⁶⁶ Cohn, *Audacious Euphony*.

La figure 4 s'applique à représenter le caractère relativement artificiel du ton de *la* mineur, sorte de mode de *la* (ou de *ré*) avec présence de notes amovibles (*fa* ou *fa*#, selon la direction de la ligne mélodique et le contexte harmonique sous-tendant celle-ci, *sol* ou *sol*#, si cette dernière joue ou non le rôle de sensible). De fait, le caractère plus prégnant de la dimension contextuelle inhérent à la tonalité mineure pourrait entraver notre tentative de modélisation ; cependant, l'essentiel des mouvements harmoniques privilégiés au sein du mode mineur s'appuieront également sur les trois transformations néo-riemanniennes de base.

Il convient dès lors de s'affranchir partiellement de cette logique cantonnée aux relations néo-riemanniennes élémentaires et d'examiner objectivement l'ensemble des réseaux de circulations possibles, tout en conservant l'usage du *Tonnetz* hexagonal comme outil de prospective. Il est en effet théoriquement possible d'appliquer à un accord parfait donné une transformation *directe* permettant d'obtenir l'un des vingt-trois autres accords parfaits majeurs ou mineurs existants du système chromatique à douze sons, qu'il partage ou non des notes communes avec l'accord d'origine (certains enchaînements relevant naturellement de l'univers atonal). Considérer que toute transformation virtuellement possible peut se déduire des trois mouvements de base **R**, **P** et **L** peut constituer un écueil : tous les mouvements n'obéissent pas à cette même logique. **R** et **L** nous semblent intimement liés à une logique transformationnelle diatonique, ce qui n'est pas le cas de la grande majorité des vingt-et-un autres mouvements possibles.

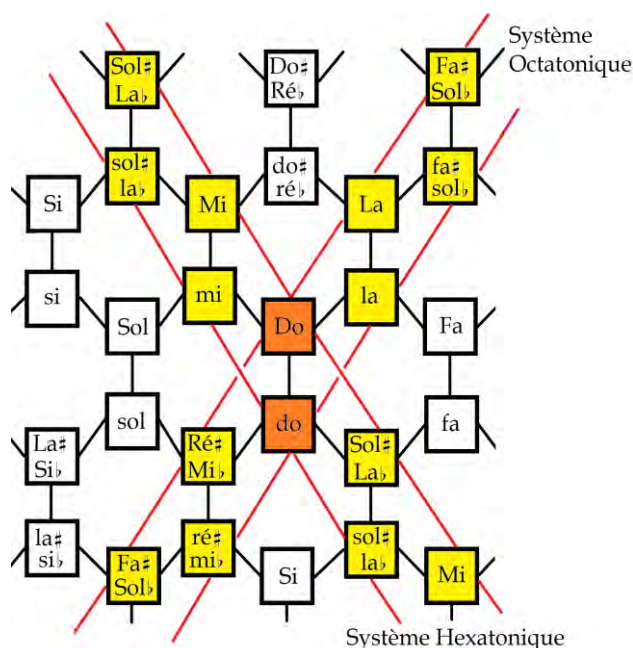


Figure 5 – *Tonnetz* illustrant les systèmes hexatonique et octatonique.

La figure 5 met en évidence la logique particulière et indépendante des deux systèmes dits – selon leur acception anglo-américaine – « hexatonique » et « octatonique ». Il s'agit de quatre chaînes de circulation cycliques, homomodales (deux chaînes majeures et deux chaînes mineures), qui impliquent systématiquement le maintien d'une note commune et qui permettent de parcourir l'espace tonal en trois mouvements successifs – et de même nature – pour le système hexatonique (par exemple, depuis l'accord de *Do* : *Do-La*♭, (ou *Sol*♯) -*Mi-Do* et, depuis

l'accord de *do* mineur : *do-la_b* (ou *sol_#*) -*mi-do*) et en quatre mouvements pour le système octatonique (*Do-La-Fa_#* (ou *Sol_b*) -*Ré_#* (ou *Mi_b*) -*Do* et *do-la-fa_#* (ou *sol_b*) -*ré_#* (ou *mi_b*) -*do*). Précisons, dans un souci de clarté terminologique, que la langue française prête un tout autre sens aux termes « hexatonique » et « octatonique », lesquels désignent de façon préférentielle diverses échelles de six sons (nous renvoyons notamment aux modes à transposition limitée d'Olivier Messiaen) ou de huit sons. Dans le contexte de circulation harmonique explicité ici, il faut plutôt comprendre la racine *hexa-* comme source d'un système d'accords ou de tons permettant de découper régulièrement l'octave en trois intervalles égaux de tierce majeure, ce qui engendre une « collection » de six accords différents : trois accords majeurs et leurs trois accords mineurs homonymes, que l'on parcourt au moyen des chaînes de circulation que nous venons d'expliciter. Le système octatonique répond aux mêmes principes, à la seule différence que le découpage de l'octave en quatre intervalles de tierce mineure va mécaniquement engendrer huit accords différents (quatre accords majeurs et leurs quatre accords mineurs homonymes). Réduire ces différents mouvements à une somme de deux mouvements de base néoriemanniens serait tout à fait possible (on parlera de mouvements « parcimonieux » qui décomposent le mouvement voix par voix)¹⁶⁷, mais selon nous erroné. L'ensemble de ces mouvements sont pleinement assimilables à ce que l'on qualifie plus fréquemment, dans la musicologie francophone, de « relations de tierces » ; en effet, les propriétés intrinsèques de l'octave, divisible en trois tierces majeures ou quatre tierces mineures, permettent, par de simples inflexions chromatiques, de parcourir de façon cyclique l'espace tonal au moyen d'une suite réduite de mouvements identiques. Sur ce point précis, la supériorité du système hexatonique sur le diatonisme est spectaculaire : il permet, en seulement deux transformations successives et parfaitement symétriques, de parcourir cycliquement l'octave ; précisons toutefois que cette symétrie devient un problème majeur dès lors que la circulation des accords exige une différenciation, donc une hiérarchie, laquelle seule permet d'*orienter* le discours harmonique selon une dynamique résolutive¹⁶⁸.

Elaboration de la théorie des transformations harmoniques

La théorisation, par diverses propositions de classification de l'ensemble de ces mouvements, a déjà fait l'objet d'un nombre important de travaux, dont la discussion critique dépasserait largement les limites explicatives de notre propre approche méthodologique¹⁶⁹. Nous faisons

¹⁶⁷ Un mouvement au sein de la chaîne hexatonique peut ainsi s'envisager comme une somme de mouvements parcimonieux **L+P** ou **P+L**, et un mouvement au sein de la chaîne octatonique comme une somme **R+P** ou **P+R**. Cependant, il nous semble qu'il s'agit de deux logiques de circulation d'accords différentes.

¹⁶⁸ Les travaux évoquant les « relations de tierces » semblent faire référence le plus souvent de façon implicite au seul système hexatonique. L'enchaînement *Do-La_b* se montre à ce titre archétypal, il est endémique chez Liszt et chez Wagner : il consiste au maintien d'une note commune (la fondamentale du premier accord) et à l'application d'un mouvement chromatique **contraire** dans les deux autres voix de l'accord considéré (*mi* vers *mi_b*, *sol* vers *la_b*). Cette approche d'une syntaxe harmonique privilégiant « le plus petit mouvement possible » d'un accord à l'autre sera théorisée dans ce sens par Bruckner lui-même et par Simon Sechter.

¹⁶⁹ Citons notamment : sous la direction de William Kinderman et Harald Krebs, *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln, 1996; Julian Horton, *Towards a Theory of Nineteenth-Century Tonality*, Ph. Diss., University of Cambridge, 1998; David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven, Yale University Press, 1987; ainsi que David Kopp., *Chromatic Transformations in Nineteenth Century*,

ici le choix de considérer que les systèmes octatonique et hexatonique seront fondus dans une seule et même catégorisation : en effet, parcourir ces systèmes de circulation harmonique implique, dans chaque cas, une transformation autorisant le maintien d'une note commune (tout en franchissant les limites du diatonisme fonctionnel le plus strict), ainsi que la possibilité d'engager un mouvement cyclique, à l'intérieur de l'octave, qui se borne à l'usage d'un seul et même type de transformation. L'annihilation de toute hiérarchie tonale, rendue théoriquement possible par un usage exclusif et répété de ce type de relations harmoniques, doit plus être vue comme la conséquence accidentelle d'une propriété spécifique (les tierces majeure et mineure constituent deux diviseurs parfaits de l'octave), liée au caractère symétrique des systèmes hexatonique et octatonique¹⁷⁰. Tout l'art développé par Schubert puis par Bruckner, nous le verrons en détail, consiste justement à s'appuyer sur ce type de transformations comme *alternative* locale non-systématique et plus ou moins prolongée, parfois simplement décorative, ornementale, ou parfois plus largement structurante, au diatonisme¹⁷¹. Mentionnons toutefois un type d'enchaînements harmoniques assez courant dès la fin du XVIII^e siècle, qui aurait pu nous conduire à opérer une distinction au sein des mouvements présentés ci-dessus ; il s'agit de ce que l'on nomme de façon semble-t-il indifférenciée les « dominantes d'appui » ou « dominantes auxiliaires » : en tenir compte au cours d'une analyse nous aurait conduit à privilégier l'aspect purement contextuel et fonctionnel d'un accord au sein d'un enchaînement, ce que nous nous efforçons d'éviter¹⁷².

Cambridge, 2002. Le système de classement des mouvements harmoniques développé par Kopp, parfaitement pertinent, nous apparaît cependant trop peu synthétique (le nombre de catégories proposées étant très (trop ?) important) et ne pourrait, selon nos propres objectifs, se cantonner qu'à des analyses de détail.

¹⁷⁰ La remarque ci-après de Julian Horton va également dans ce sens, dans *Bruckner Symphonies*, p. 113 : « Viewed diachronically, the proliferation of symmetrical progressions renders impossible the maintenance of a hierarchical reading that considers all chords relationships as reflective of a cadentially projected functional identity. Viewed synoptically, deep-structural properties reassert themselves in the form of conceptually related apices or articulated events, the relationship of which is only dependant upon the intervening material inasmuch as it supplies the network within which the moments of functional identity are suspended ».

¹⁷¹ Cette propriété particulière des cycles hexatonique et octatonique a maintes fois été signalée. Notons Cohn, *Audacious Euphony*, p. 23 : « A hexatonic cycle abjures the cadential resources of classical tonality, such a fifth-related roots, dissonances, and diatonic coordination ». La charge sémantique de ces progressions, notamment chez Schubert, a été abordée par Richard Taruskin dans le chapitre « Music and Trance » de son ouvrage *Music in the Nineteenth Century*.

¹⁷² Le concept de « dominante auxiliaire » ou « dominante d'appui » est d'essence schenkérienne, cantonnant légitimement ce type de phénomène à un niveau harmonique de surface : on l'évoquera lorsqu'un degré, typiquement ii ou vi, se voit précédé de sa propre dominante sans que cet enchaînement n'induisse d'épisode modulant. Certaines approches analytiques francophones évoqueront le terme « d'emprunt », tout aussi recevable mais qui déplace la notion même de « modulation » à un autre niveau. Dans les faits, l'enchaînement I-ii ou *Do-ré* devient *Do-La-ré*, l'accord de *La* jouant le rôle d'un V/ii : la transformation de *Do* à *La* appartient cependant au système octatonique. Un autre exemple fréquent concerne l'enchaînement I-vi, ou *Do-la* : y intercaler une dominante d'appui donnera *Do-Mi-la* : l'accord de *Mi* joue un simple rôle de V/vi, mais l'enchaînement *Do-Mi* est un maillon de la chaîne hexatonique. L'essentiel, selon nous, réside dans le fait que la spécificité des enchaînements hexatoniques et octatoniques doit également s'envisager en termes de récurrence, les phénomènes sommairement présentés ici ne présentant qu'un caractère accidentel aisément discernable.

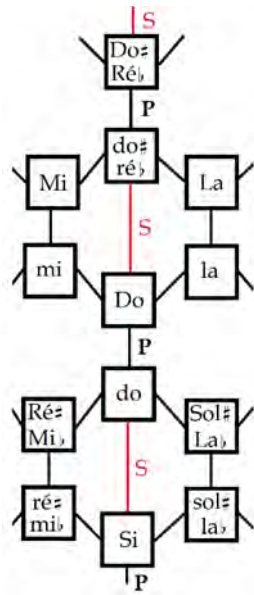


Figure 6 – *Tonnetz* illustrant les possibilités de circulation chromatique.

La figure 6 fait émerger une dernière particularité, qui doit également être prise en considération. La relation néo-riemannienne **P**, bien que conservant deux notes communes au cours de la transformation, sort du chant horizontal du diatonisme ; elle ne s’inscrit pas davantage dans un caractère cyclique « diagonal » tel que constitué par les systèmes hexatonique et octatonique. En outre, en prolongeant cet axe vertical, les transformations **S** (ou *slide*) apparaissent, tracées en rouge¹⁷³. **P** et **S** partagent selon nous le même caractère, lié à un glissement chromatique qui sort du champ des transformations précédemment évoquées. C’est ce que nous avons qualifié de « système chromatique », lequel va suivre une logique de déplacement verticale sur le *Tonnetz*, par « glissement ». Il convient également de remarquer que la double relation **P+S** ou **S+P** permet de relier deux accords de même mode dont les fondamentales respectives se trouvent à une distance d’un demi-ton, induisant un glissement parallèle de chacune des notes de l’accord. Cette logique de déplacement justifie, dans notre démarche, de faire l’objet d’une catégorie spécifique, laquelle se différencie des deux précédentes (diatonisme et hexatonisme/octatonisme) à la fois par son absence de hiérarchie implicite mais aussi par son incapacité à s’inscrire dans des chaînes cycliques assez brèves ; la proximité entre les fondamentales et le petit nombre de déplacements par demi-tons nécessaires (soit 1, soit 2) pour réaliser la transformation en constituent les traits les plus caractéristiques.

Les trois systèmes ainsi détaillés représentent trois possibilités distinctes d’organisation, de « mise en ordre » de la syntaxe harmonique. La cohérence interne de chaque système apparaît au travers de l’unicité directionnelle de son déplacement sur le *Tonnetz* hexagonal : le système diatonique suit une logique de déplacement horizontale (cycle des quintes), le système hexatonique/octatonique une logique oblique (cycle des tierces), le système chromatique une logique strictement verticale (échelle chromatique). Ces trois systèmes permettent, chacun à leur façon, d’*amorcer* un parcours harmonique qui, au départ d’une tonique (au sens étymologique du terme, point de « tension ») devra, dans une dynamique de résolution du déséquilibre dialectique ainsi provoqué, y retourner ou s’y « résoudre ». C’est là qu’intervient, au travers d’une connotation bien particulière, le mouvement de quinte descendante comme moyen privilégié de

¹⁷³ Voir Cohn, *Audacious Euphony*, p. 64, et Lewin, *Generalized Musical Intervals*.

résolution de la tension créée par ces déplacements ou « éloignements » diatoniques ou chromatiques vis-à-vis de la tonique. C'est ce que Schenker appelait la *Quintengeist der Stufen* ou « tendance quintoyante des degrés », qui prenait acte d'une certaine inclination naturelle des accords à se « résoudre » selon un mouvement de basse s'appuyant sur une progression de quinte descendante, phénomène antédiluvien envisageable lui-même comme l'origine première des fonctions tonales¹⁷⁴ : c'est typiquement le cas de la « cascade des quintes » (vi-ii-V-I), débouchant sur la cadence parfaite. De fait, au sein du système des progressions diatoniques, nous isolerons ce mouvement de quinte descendante (ou de quarte ascendante), qu'il se produise de façon indifférenciée entre des accords majeurs ou mineurs¹⁷⁵. Ajoutons que deux accords quelconques en relation réciproque de quinte, en l'absence de contexte, soient tonalement indéterminés ne représente pas en soi un obstacle¹⁷⁶. De même, la classification que nous proposons ci-après a intégré plusieurs mouvements que nos précédentes démonstrations fondées sur le *Tonnetz* horizontal n'ont pas permis de pleinement légitimer, mais dont la présence dans la catégorie des enchaînements diatoniques doit s'imposer, en vertu de leur usage réel et admis au sein de ce type de progressions : il s'agit du mouvement d'un accord majeur vers l'accord majeur ou mineur situé un ton au-dessus de celui-ci, ainsi que du mouvement d'un accord mineur vers l'accord majeur situé un ton au-dessous¹⁷⁷. En dehors de ces divers cas de figure, un certain nombre d'accords ne peuvent être rattachés à aucun des systèmes mis en évidence ; huit accords (sur les vingt-trois possibles) dans le cas d'un mouvement depuis un accord majeur et sept depuis un accord mineur. Ce groupe constitue une dernière catégorie d'accords que nous qualifierons de mouvements « non classés ». Ces mouvements sont à la fois extérieurs au diatonisme, aux relations de tierces ainsi qu'au chromatisme. Ils ne se singularisent d'aucune façon et ne partagent aucune note commune avec l'accord de référence (à l'exception de l'accord

¹⁷⁴ Revenir de façon critique sur ce concept n'est pas le propos ; considérons qu'il s'agit d'un fait acquis, et que sa remise en cause engendrerait certaines complications.

¹⁷⁵ Par exemple, une cadence parfaite, dans une tonalité majeure, fera intervenir deux accords majeurs successifs, mais un accord majeur suivi d'un accord mineur dans une tonalité mineure. Dans une progression de type vi-ii, nous aurons deux accords mineurs successifs ; dans une progression de type ii-V ou vi-V/V, un accord mineur suivi d'un accord majeur. La dynamique est scrupuleusement identique dans chacune des quatre configurations, et les cas dans lesquels ces types d'enchaînements trahissent cette dynamique résolutive seront particulièrement rares. Mentionnons, à ce titre, l'existence du mouvement néo-riemannien **N**, (*Nebenverwandt* en allemand ou *next related* en anglais) qui concerne spécifiquement l'enchaînement entre un accord majeur et l'accord mineur dont la fondamentale se situe à un intervalle de quarte juste supérieure du premier. (Exemple, *Do-fa*). Pour un historique plus complet, se référer à Cohn, *Audacious Euphony*, p. 62 à 64.

¹⁷⁶ Cohn évoque ce cas, (*Ibid.*, p. 46), qui pourrait induire une absence de réciprocité entre deux accords partageant cette configuration, en reprenant les termes de Simon Sechter : « Lacking further context, two fifth-related triads are tonally indeterminate. C serves as dominant to F, which serves as subdominant to C, triggering a recursive circle whose resolution requires external intervention ». Pour pondérer cette remarque, nous ajouterons que le nombre de mouvements successifs, qui précèdent ou qui suivent le mouvement en question, permettront de cerner la nature exacte de la dynamique engagée. Dans le cas d'une formule cadentielle conclusive répétée à l'envi *Do-Sol-Do-Sol-Do*, l'alternance de mouvements diatoniques (*Do-Sol*) et de mouvements de quinte descendante (*Sol-Do*) révèlent une dynamique parfaitement claire. Que d'hypothétiques fonctions ne puissent se déduire d'un enchaînement isolé semble évident ; en conséquence nos analyses ne prendront sens que dans le cas d'un nombre d'enchaînements suffisant.

¹⁷⁷ Dans le premier cas, il peut s'agir d'un enchaînement I-ii, V-vi, I-II (V/V) ou IV-V. Dans le deuxième cas il peut s'agir d'un enchaînement vi-V, ou i- \flat VII (dans le cas d'un mouvement descendant de type ostinato basse de Chaconne).

mineur situé une quinte au-dessus d'un accord de référence majeur), la transformation permettant de les atteindre nécessite un grand nombre de déplacements (au minimum quatre demi-tons) ; pour la plupart d'entre eux, la tonique qu'ils sous-tendent incarne une tonalité particulièrement éloignée, au sein du cycle des quintes, de l'accord de référence considéré comme tonique. De fait, l'usage délibéré de ce type de progression ne pourra être totalement étranger à une volonté compositionnelle de « noyer le ton ¹⁷⁸».

Commentaires sur les couleurs choisies.

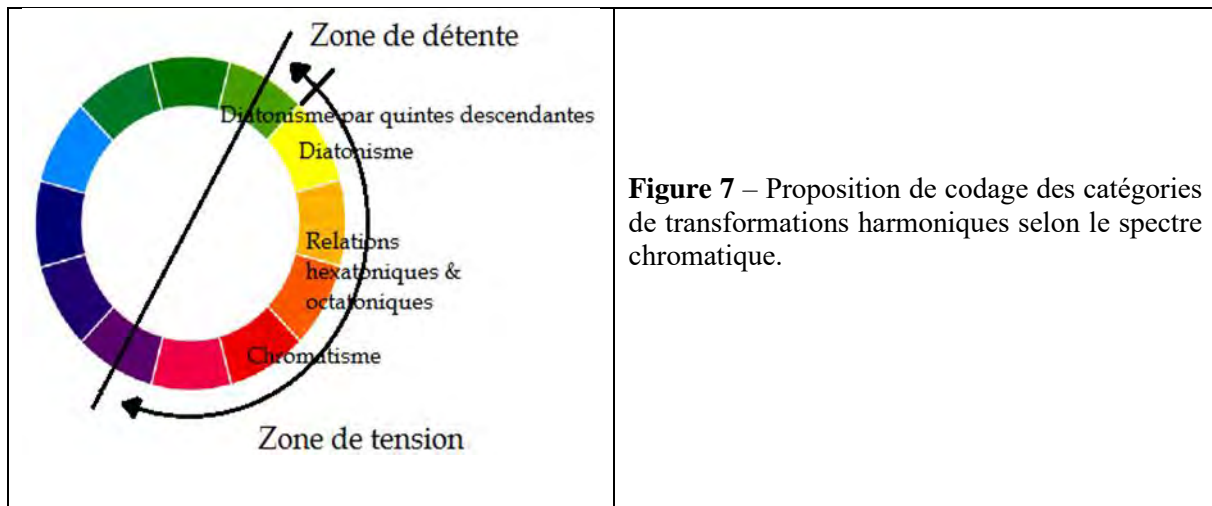


Figure 7 – Proposition de codage des catégories de transformations harmoniques selon le spectre chromatique.

Nous avons choisi d'utiliser le cercle chromatique afin de proposer un codage des différentes catégories de transformations sur lesquelles nous fonderons nos analyses harmoniques. La figure 7 illustre les deux dynamiques opposées qui parcourent la plage de couleurs retenues : d'un côté, la dynamique résolutive est représentée par une « zone de détente » contenant le vert, couleur froide ; de l'autre, la dynamique d'amorçage du discours harmonique ou « zone de tension » contient l'ensemble des couleurs chaudes, partant du jaune (diatonisme), qui suivent une progression logique à mesure que le système de transformation correspondant à la couleur choisie s'éloigne du diatonisme et se rapproche du « chaos » évoqué précédemment, à savoir l'abolition de toute hiérarchie et de toute direction harmonique. Cette classification, parfaitement discutable, s'efforce de s'adapter empiriquement à l'historicité de l'évolution de l'harmonie tonale au XIX^e siècle, dont les enchaînements par relations de tierces (hexatonisme et octatonisme) puis le chromatisme constituent autant d'étapes essentielles d'enrichissement du diatonisme qui se pose en vecteur de stabilité et de clarté

, de par sa prévisibilité et son nombre limité d'enchaînements possibles et « théoriquement » acceptables. De fait, le choix de ce spectre ainsi que ces catégorisations doivent pleinement s'adapter à cette période précise, dont Schubert et Bruckner constituent pratiquement les deux extrêmes.

¹⁷⁸ Remerciements à Claude Debussy pour la citation.

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de Do

Classification des différents mouvements harmoniques	Enchaînements néo-riemanniens correspondants	Accords concernés et fonction tonale éventuelle	Code couleur proposé
Mouvements diatoniques résolutifs	R+L, N	<i>Fa</i> (IV), <i>fa</i> .	
Autres mouvements diatoniques ¹⁷⁹	R, L, L+R	<i>Ré</i> (V/V), <i>ré</i> (ii), <i>ré</i> diminué, <i>la</i> (vi), <i>mi</i> (iii), <i>Sol</i> (V).	
Mouvements hexatoniques/octatoniques	R+P, P+R, L+P, P+L	<i>La</i> _b (♭VI), <i>La</i> (V/ii), <i>Mi</i> _b (♭III), <i>Mi</i> (V/vi).	
Mouvements chromatiques	P, S, S+P, P+S	<i>do</i> , <i>Do</i> _# , <i>do</i> _# , <i>Si</i> .	
Mouvements non-classés		<i>mi</i> _b , <i>fa</i> _# , <i>Fa</i> _# , <i>sol</i> , <i>la</i> _b , <i>si</i> _b , <i>Si</i> _b , <i>si</i> .	

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de do

Classification des différents mouvements harmoniques	Enchaînements néo-riemanniens assimilables	Accords concernés et parenté éventuelle	Code couleur proposé
Mouvements diatoniques résolutifs	R+L	<i>Fa</i> , <i>fa</i> (iv).	
Autres mouvements diatoniques	R, L, L+R	<i>Ré</i> (V/V), <i>ré</i> (ii en mode mélodique ascendant), <i>ré</i> diminué (ii en mode mineur harmonique), <i>La</i> _b (VI), <i>Mi</i> _b (III), <i>Sol</i> (V), <i>Si</i> _b (♭VII, dans le cas d'un mouvement descendant), <i>sol</i> .	
Mouvements hexatoniques/octatoniques	R+P, P+R, L+P, P+L	<i>la</i> _b (vi), <i>la</i> , <i>mi</i> _b (iii), <i>mi</i> .	
Mouvements chromatiques	P, S, S+P, P+S	<i>Do</i> , <i>do</i> _# , <i>Si</i> , <i>si</i> .	
Mouvements non-classés		<i>Do</i> _# , <i>Mi</i> , <i>Fa</i> _# , <i>fa</i> _# , <i>La</i> , <i>si</i> _b .	

Ces deux tableaux doivent – théoriquement – permettre de prendre en charge et de catégoriser l'ensemble des transformations harmoniques envisageables entre deux accords à trois sons, quels qu'ils soient. Mentionnons cependant les quelques exceptions, déjà identifiées à ce stade

¹⁷⁹ Ces mouvements correspondent pour l'essentiel aux « vecteurs dominants », aux « vecteurs sous-dominants » de Nicolas Meeùs ainsi qu'à leurs substitutions (accords dits « parallèles »), à savoir les progressions fonctionnelles les plus fortes et les plus courantes (90% ?) dans la syntaxe tonale « classique ». Voir Nicolas Meeùs, « Vecteurs harmoniques », *Musurgia*, X/4, 2003, p. 5-32.

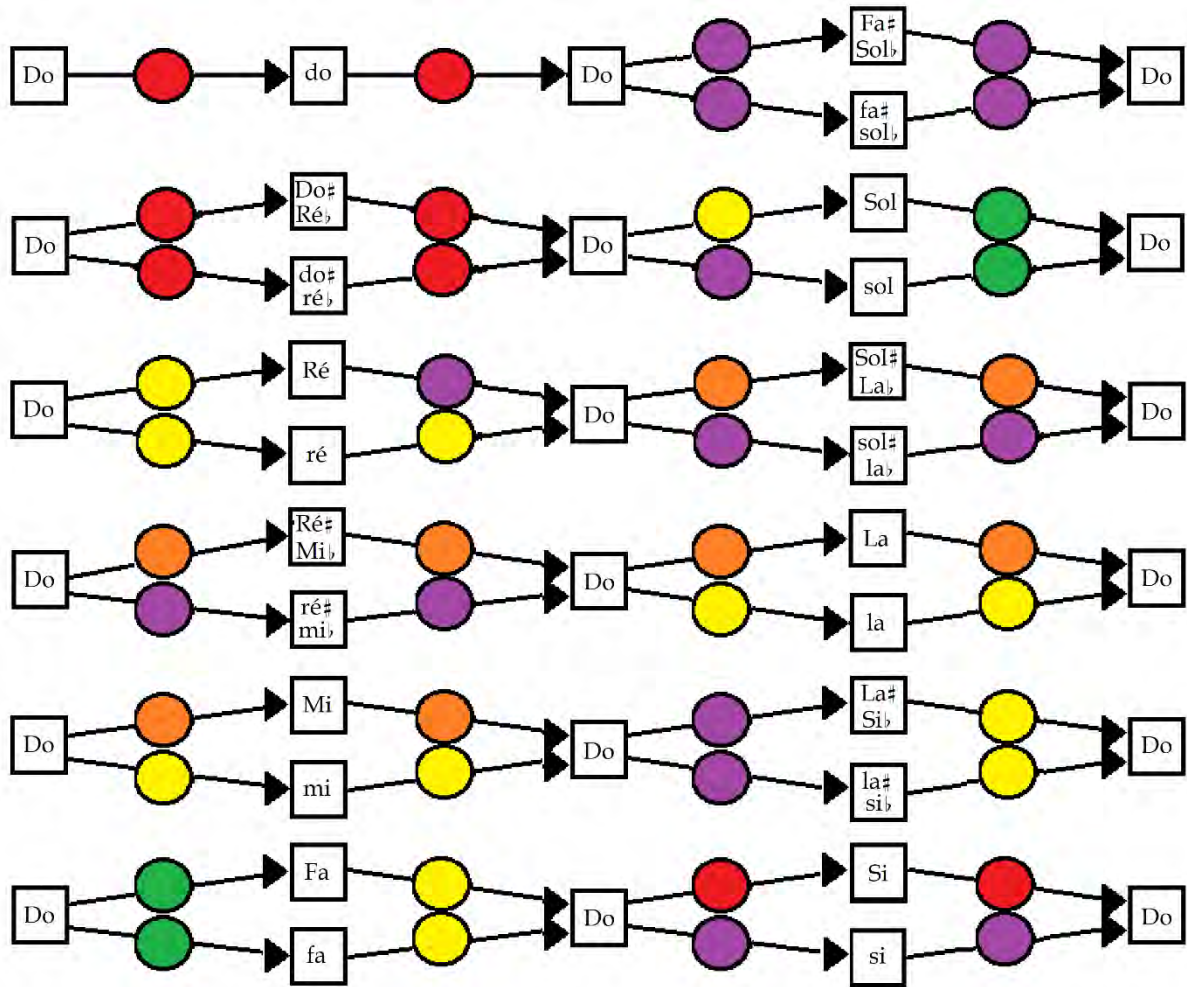
Pour aller plus loin concernant les progressions harmoniques fonctionnelles dans le sillage des travaux de Hugo Riemann, voir également Dmitri Tymoczko, « Progressions fondamentales, fonctions, degrés : une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire », *Musurgia*, X/4, 2003, p. 35-64.

d'élaboration de notre méthode, auxquelles nous serons confrontés de façon marginale au sein de notre corpus. La première, la plus significative, concerne les accords diminués que l'on rencontrera (parfois) au cours de progressions élaborées de nature essentiellement chromatique ; dans ce cas, nous serons amené à observer la nature des mouvements des voix qui permettent la transformation pour déduire la catégorie qui en résultera : par exemple, une transformation de l'accord de *ré* mineur vers l'accord à trois sons de *ré* diminué sera considérée comme un mouvement dit « chromatique » (de par le glissement du *la* au *la*_b qui permet la transformation, les autres notes conservant leur position). La deuxième concerne l'accord dit de « quinte augmentée », plutôt caractéristique de l'harmonie franckiste puis straussienne mais assez rare chez nos deux compositeurs. Son usage le voit systématiquement (ou presque ? aucun contre-exemple ne nous vient à l'esprit) placé tel un accord de passage « expressif », par élévation de la quinte, au sein d'une progression cadentielle de type V-I. Selon le contexte, nous choisirons soit de ne pas le prendre en considération (par exemple en cas d'une station brève et peu signifiante au milieu d'une formule cadentielle), soit de considérer que la progression autour de laquelle il s'articule procède plutôt d'une suite de mouvements chromatiques à considérer en tant que tels. La troisième et dernière exception que nous avons identifiée à ce stade concerne les accords diminués à trois sons qui échappent à toute tentative de classification déjà esquissée, et qui, parfois, remplissent la fonction de « septième de dominante sans fondamentale » : nous précisons au cas par cas, en cas d'ambiguïté (par exemple dans le cas d'un usage « fonctionnel » de l'accord) si nous considérons que l'accord diminué doit être envisagé comme un équivalent de la septième de dominante en question.

La figure 8 illustre, selon les couleurs choisies, l'ensemble des vingt-trois mouvements possibles depuis l'accord de *Do*, ainsi que les vingt-trois mouvements inversés permettant d'y revenir. Nous noterons qu'un certain nombre de ces mouvements ne sont pas réversibles, dans le sens où la catégorie transformationnelle va se trouver modifiée selon la direction choisie. Cet état de fait trouve deux origines : la première tient à nos propres choix d'intégration de mouvements isolés au sein de catégories distinctes : c'est le cas du mouvement de quinte descendante (ou quarte ascendante), dont le réciproque n'appartient qu'à la catégorie des mouvements diatoniques « non-résolutifs » : admettre leur réversibilité reviendrait, selon nous, à nier la logique unidirectionnelle du cycle des quintes¹⁸⁰. La deuxième origine tient à l'asymétrie du système diatonique : par exemple les mouvements *Do-Si*_b et *Si*_b-*Do* s'inscrivent dans deux contextes totalement différents.

¹⁸⁰ Le contexte fonctionnel ultra-rationnalisé de la musique tonale, dirigée vers la cadence « parfaite » a ainsi conféré à ces deux mouvements une logique inversée : le premier s'éloignera de la tonique tandis que le deuxième ne pourra, dans la plupart des cas, qu'y ramener les progressions harmoniques qui s'appuieront sur la force résolutive que représente cet enchaînement (typiquement VI-II-V-I, ou « cascade des quintes »). Il ne s'agit cependant pas d'adopter une vision seulement guidée par une logique fonctionnelle, mais plutôt d'attribuer un rôle essentiellement *résolutif*, ou de *détente harmonique* (constaté empiriquement) à une progression s'appuyant sur un mouvement de quinte descendante entre les deux fondamentales des accords considérés.

Figure 8 – Ensemble des transformations possibles depuis l'accord de *Do* et vers celui-ci.



Les accords de quatre sons

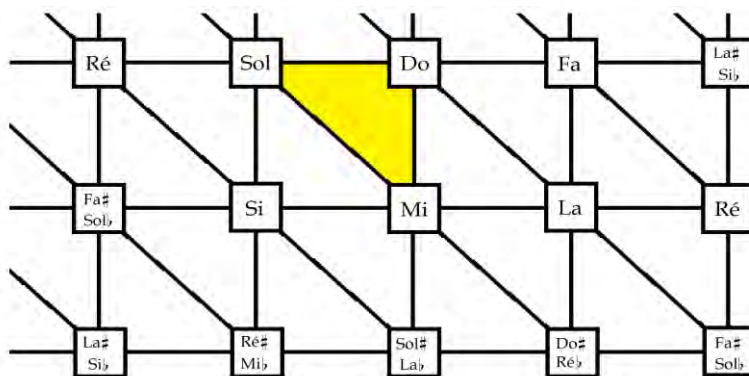


Figure 9 – Extrait du *Tonnetz* néo-riemannien applicable aux accords de trois sons.

Les diverses théories néo-riemanniennes proposent des outils analytiques qui se destinent principalement à des enchaînements harmoniques fondés sur des accords à trois sons. En témoigne le *Tonnetz* le plus couramment employé à l'heure actuelle (figure 9), directement inspiré des travaux d'Hugo Riemann ; en outre, ce graphique peut faire l'objet de deux usages complémentaires : les aires triangulaires peuvent y représenter soit de simples degrés (dans ce cas, chaque accord est mécaniquement représenté par l'aire triangulaire circonscrite à l'intérieur des trois notes qui le composent, tandis que la représentation des notes communes aux accords contigus rehausse la valeur didactique du graphique), soit des tonalités. Dans ce dernier cas, ce *Tonnetz*, qui couvre l'ensemble des tonalités majeures et mineures du système tonal, se suffit à lui-même, mais son usage, dans ce contexte précis, nous apparaît comme cosmétique : nul besoin du *Tonnetz* pour appréhender de façon satisfaisante les principales étapes modulantes d'un plan tonal. En revanche, dès que l'on s'intéresse à des progressions localisées, d'accord à accord, pour lesquelles le *Tonnetz* nous est apparu – et ce dès le début de nos recherches – comme l'outil le plus convaincant, les accords de septième, dont l'usage s'est significativement accru tout au long du XIX^e siècle, posent problème. Tenter de résoudre ce problème (déjà partiellement traité par ailleurs mais dans des directions différentes de la nôtre¹⁸¹) pour étendre aux différents accords de septième notre classification des transformations harmoniques déjà ébauchée constitue un point fort de notre travail, qui nécessite une clarification préalable qui trouve toute sa place ici. Précisons également que la maturation de cette phase de travail a connu plusieurs remaniements successifs, entrecoupés par la rédaction d'un article dont les prolongements ont été *a posteriori* intégrés ici-même, et auquel nous renverrons le lecteur¹⁸².

Figure 10 – Récapitulatif et qualification des différents accords de septième.

Septième de dominante ou sixte augmentée	Septième mineure	Septième dite "demi-diminuée"	Septième diminuée	Septième majeure
---	---------------------	----------------------------------	----------------------	---------------------

Do^7	$Do^{\#6}$	do^7	do°	mi°	Do^{M7}
--------	------------	--------	--------------	--------------	-----------

¹⁸¹ Jack Douthett a développé plusieurs modèles de figures permettant de connecter les différentes espèces d'accords de septième. Ces figures, connues sous le nom de *Cube Dance*, *Power Towers*, ou *4-Cube Trio*, constituent des outils d'un grand intérêt car permettant de mettre facilement en évidence le caractère circulaire de certaines progressions, contrairement au *Tonnetz*. Voir notamment Jack Douthett et Peter Steinbach, « Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition », *Journal of Music Theory* 42/2, 1998, p. 241–63.

Signalons également l'araignée de Boretz (*Boretz Spider*) et la *Région de Boretz* qui mettent en relation, dans le même esprit que le *Cube Dance*, l'ensemble (la « collection ») des huit accords de septième (quatre septièmes de dominante et quatre septièmes demi-diminuées) obtenus au moyen du déplacement d'un demi-ton à partir du seul et même accord de septième diminuée. Voir (notamment) la thèse de Benjamin Boretz, *Meta-Variations : Studies in the Foundations of Musical Thought*, Princeton University, 1970.

¹⁸² Thierry Dubau, « Vers un *Tonnetz* polyvalent, prospections autour d'un nouveau modèle graphique », *Musurgia* XXVII/3 (2020).

La classification présentée en figure 10 – et communément admise depuis le milieu du XIX^e siècle (on parle encore volontiers de « septième d'espèce » dans la littérature théorique) – s'inscrit dans la continuité des travaux du théoricien Anton Reicha, dont la première classification distinguait quatre *espèces* d'accords de septième (et dont la septième diminuée, considérée comme une neuvième de dominante sans fondamentale, était exclue, tout en étant mentionnée¹⁸³). La dénomination de chaque accord ainsi que sa présentation nominale (majuscules ou minuscules, symboles tel que « ° » pour la septième diminuée) seront conformes, au cours de nos analyses, à la norme fixée ici. Précisons que l'harmonie présente dans notre corpus ne pose pas véritablement de difficultés d'identification analytique : la quasi-totalité du vocabulaire harmonique que nous aurons à traiter est circonscrite dans les limites ici fixées, à quelques exceptions marginales, de l'ordre de l'harmonie « décorative » ou de la « couleur » que nous évoquerons au cas par cas dès que nécessaire. Il est remarquable de noter – nous aurons largement l'occasion de développer ce point – que les conceptions en matière d'harmonie de Schubert et de Bruckner sont particulièrement proches : elles placent l'ambiguïté fonctionnelle dans l'usage de certains accords de septième comme constitutive de l'articulation de certaines de leurs progressions ; d'où l'importance capitale d'être en capacité d'appliquer notre classification des transformations harmoniques à l'ensemble des accords de septième, sans restriction.

En l'état, il demeure à la fois possible et cohérent de considérer – toujours selon notre optique de classement de l'ensemble des transformations harmoniques que nous rencontrerons – certains accords de septième comme équivalents à leurs homonymes à trois sons : ainsi, si l'on considère l'accord de *Do7* comme équivalent à celui de *Do*, ou bien encore celui de *do7* comme équivalent à celui de *do*, des transformations comme *Sol7-Do7* ou *sol7-do7* relèveront de la même catégorie que *Sol-Do*. Le problème principal vient du fait que la septième diminuée, notamment, échappe à une quelconque équivalence qu'il serait inutile d'esquisser ; plus précisément, cet accord (et ce n'est pas le seul) fait fréquemment l'objet d'un traitement ambigu, par enharmonie, qui se montre la plupart du temps étranger, chez nos deux compositeurs, à son usage fonctionnel initial (voir chez Jean-Sébastien Bach, notamment) de neuvième de dominante sans fondamentale¹⁸⁴. Ce constat dressé, il nous est apparu indispensable de réfléchir à une modélisation graphique permettant d'englober l'ensemble des accords de septième afin d'en déduire les différentes catégories transformationnelles applicables à l'ensemble des progressions harmoniques les plus élaborées auxquelles nous serons confrontés.

¹⁸³ Voir Antoine Reicha, *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*, Paris, Gambaro, 1818, p. 8.

¹⁸⁴ Voir Bartoli, *L'Harmonie Classique et Romantique*, p. 197 : « L'un des facteurs de cette situation a pu être l'attention portée, au XIX^e siècle, à la sonorité intrinsèque de chaque accord. L'harmonie des compositeurs romantiques s'est attachée à cultiver de plus en plus la valeur sonore des agrégats [...] créés par le développement contrapuntique [...]. En d'autres termes, cette technique d'écriture a dans le même temps occulté les progressions fonctionnelles de l'harmonie classique et développé la fascination pour les agrégats verticaux insolites ».

Méthode d'élaboration du *Tonnetz* dit « polyvalent »

Nous allons proposer ci-après un *Tonnetz* original, lequel va nous permettre de cerner plus étroitement les relations complexes pouvant se tisser entre ces différentes espèces d'accords de septième. Afin de parvenir à représenter en deux dimensions un *Tonnetz* applicable aux accords de septième, notre base de réflexion devait se porter sur leur composition même : trois tierces majeures ou mineures, quatre notes. La figure 11 met en évidence la trame fixe de départ d'un réseau dont diverses configurations vont découler : sont perpendiculairement imbriqués des axes déroulant des tierces mineures (en gris) et des tierces majeures (en noir).

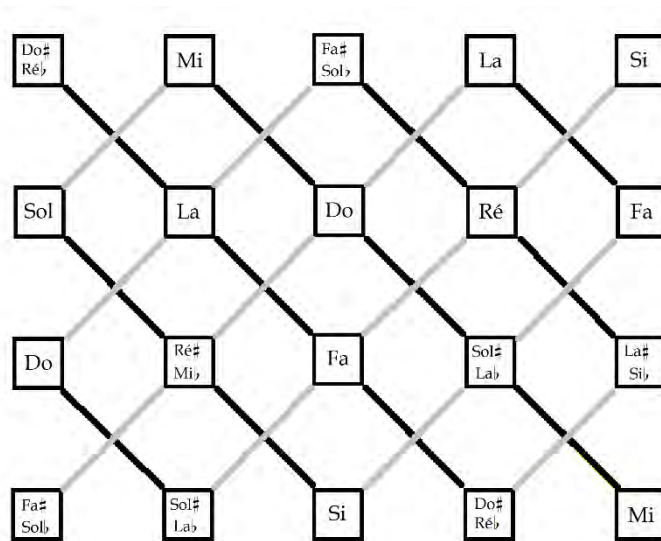


Figure 11 – *Tonnetz* pour accords de quatre sons, mise en évidence des axes des tierces.

De cette trame de départ sont déductibles – en l'état actuel de nos recherches – deux configurations fixes, qui vont matérialiser les accords. Chacune des configurations fixes met en évidence les interactions s'exerçant entre deux types d'accords distincts, connectés par des mouvements parcimonieux permettant, dans chaque cas, de conserver soit deux, soit trois notes communes sur les quatre. L'inconvénient principal des graphiques que nous proposons ci-après (figures 12 et 13) réside dans leur caractère transitoire, lequel implique une limitation évidente de leur usage pratique : comment déduire des catégories transformationnelles « recevables » d'enchaînements harmoniques qui, pour être visuellement retranscrits, nécessitent un changement de graphique (comme, par exemple, entre un accord de septième de dominante représenté par une surface jaune dans une figure, et un accord de septième diminuée représenté en rouge dans la figure suivante).

En dépit de leur caractère transitoire, le potentiel non négligeable de ces graphiques nous a amené à en déduire ce que nous avons qualifié de « *Tonnetz* polyvalent », objet principal de notre article ; nous renvoyons le lecteur à ce texte, au sein duquel les phases successives de la conception de ce modèle ont été explicitées avec autant de précision que possible¹⁸⁵. Toutefois,

¹⁸⁵ Thierry Dubau, « Vers un *Tonnetz* polyvalent ».

afin que le lecteur dispose des éclaircissements nécessaires pour saisir les enjeux de notre démarche sans recourir à la paraphrase, nous allons présenter ci-après ce graphique dans sa version la plus actualisée. Ce *Tonnetz* dit « polyvalent », objet de la figure 14, présente selon nous deux avantages non négligeables : il permet – ce que nous allons faire dans un deuxième temps – non seulement de rattacher à nos catégories transformationnelles l’ensemble des mouvements harmoniques qui impliquent des accords de septième, mais il permet également de représenter visuellement l’ensemble des trajectoires constitutives d’une progression, sans en occulter aucune.

Figure 12 – *Tonnetz* pour accords de septième de dominante et septième demi-diminuée.

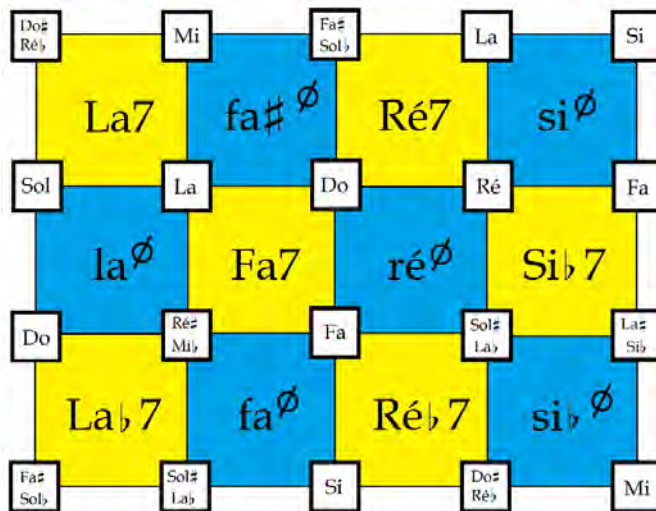


Figure 13 – *Tonnetz* pour accords de septième mineure et septième diminuée.

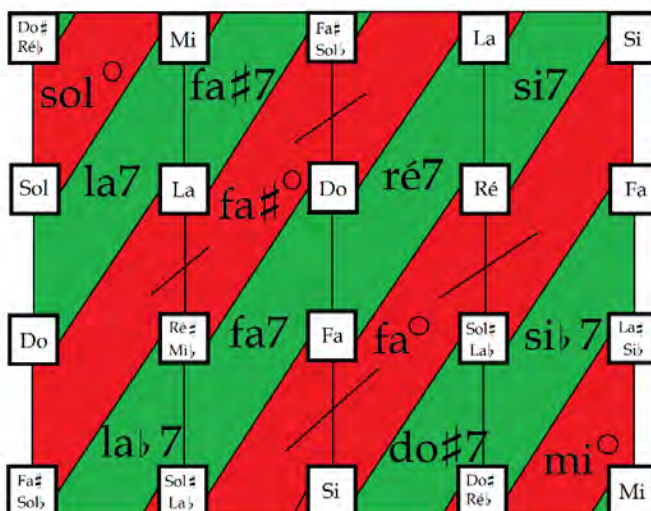
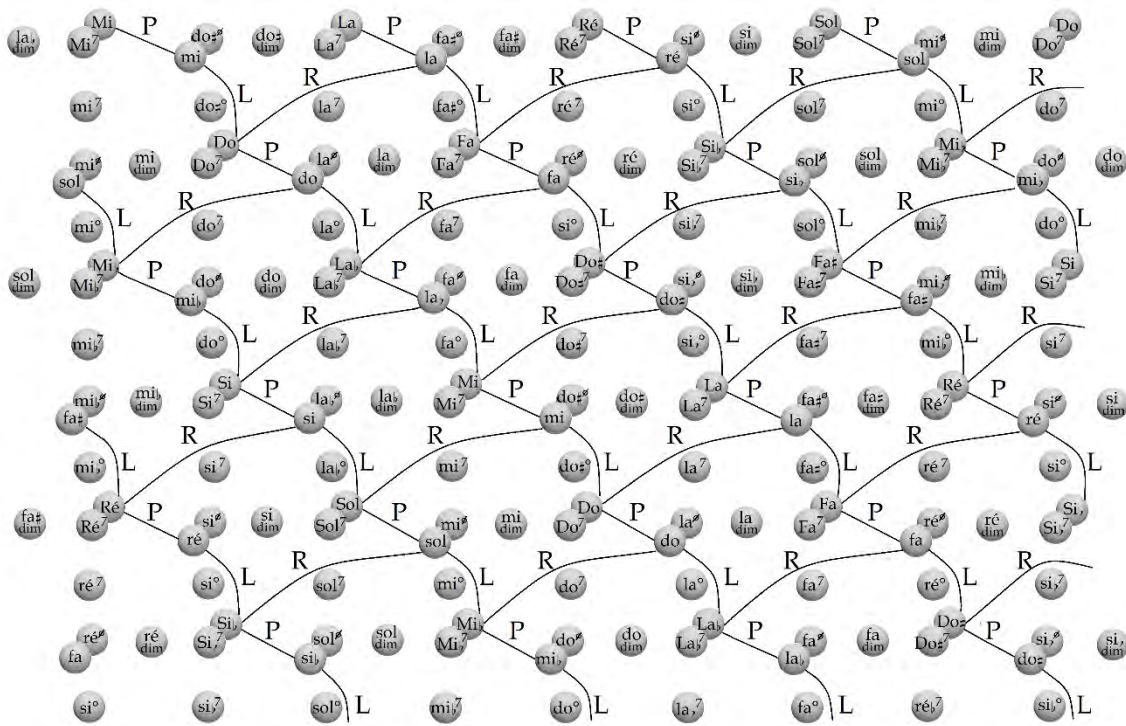


Figure 14 – *Tonnetz* dit « polyvalent » avec réseau de transformations **R**, **P** et **L**.



Pour obtenir ce graphique, nous avons repris pour base le *Tonnetz* « vierge » présenté en figure 11 ; puis, nous avons déduit de chacune des phases transitoires présentées à l’instant (ainsi que de l’ensemble des autres possibilités également explorées) un réseau complet appliquant le principe du *chord-based graph*, lequel permet de mettre en relation l’ensemble des accords à trois sons et à quatre sons du vocabulaire harmonique le plus commun sur un seul et même modèle. Chaque sphère de ce *Tonnetz polyvalent* représente ainsi de façon univoque un accord, dont le positionnement a été précisément déduit du point géométrique central des différents quadrilatères (ou des triangles) révélés par les divers graphiques transitoires, lesquels figuraient déjà l’accord correspondant. La configuration de synthèse présentée en figure 14 s’appuie sur le réseau de transformations néo-riemanniennes **R**, **P** et **L**, ce afin que le lecteur puisse se familiariser avec la disposition spécifique des différents accords, et plus particulièrement des accords de septième. Nous nous efforcerons, au cours de nos analyses, de mettre en adéquation chaque présentation graphique avec l’exemple considéré, le but étant d’apprécier la nature et le caractère des trajectoires constitutives de chaque progression.

En élargissant à l’ensemble des accords représentés sur ce *Tonnetz* nos catégories de transformations harmoniques, nous en avons déduit les quatre tableaux suivants, lesquels permettent de rattacher à une catégorie précise (et au code couleur correspondant) chaque mouvement possible d’un accord de septième vers l’un des 47 autres accords de septième (de dominante, mineure, demi-diminuée et diminuée) que renferme l’échelle chromatique. Sur le même principe que celui précédemment proposé pour les accords à trois sons, ces tableaux sont rigoureusement transposables à chacun des 11 autres degrés de l’échelle chromatique, ce qui permet de couvrir

l'ensemble du vocabulaire rencontré : c'est la démarche que nous appliquerons de façon scrupuleuse. Précisons au préalable quelques éléments de méthodologie. Dans un premier temps, nous avons appliqué un principe d'équivalence entre chaque accord de trois sons et son accord de septième homonyme, ce qui nous a permis d'établir un vaste réseau d'analogies : par exemple, $Do-La_b$, étant déjà catégorisé comme une transformation dite « hexatonique/octatonique » (couleur orange), $Do^7-La_b^7$ le devient également. L'extension de ce principe d'équivalence à l'ensemble des accords à quatre sons « assimilables » aux accords à trois sons existants (do^7 étant considéré comme l'équivalent de do , etc...) nous a permis à la fois de catégoriser la plupart des transformations diatoniques ou hexatoniques/octatoniques les plus courantes et d'en exclure d'autres. Pour le reste, nous entrons de plain-pied dans l'univers du chromatisme, à savoir que tout glissement chromatique (par demi-ton ascendant ou descendant), appliqué à l'une ou l'autre des quatre notes d'un accord de septième, et qui engendre un autre accord de septième classé est indistinctement considéré comme une transformation « chromatique ». Nous avons cru devoir étendre ce principe à des mouvements chromatiques multiples, c'est-à-dire à des mouvements appliqués simultanément à plusieurs notes d'un accord (2, 3 et même les 4, ce afin de ne pas multiplier inconsidérément les catégories transformationnelles et de rester dans les bornes déjà fixées). Nous renvoyons ainsi le lecteur à la classification qui prend pour départ l'accord de do° , à partir duquel les transformations dites « chromatiques » permettent de rejoindre 32 accords de septième différents. Le lecteur remarquera (depuis do° et depuis do°) que la transformation permettant d'atteindre l'accord de $Do\#^7$ (ou son équivalent enharmonique de $Ré_b^7$, naturellement) est considérée comme diatonique : ce cas correspond empiriquement à un enchaînement fonctionnel de type V de V vers V, avec le premier accord endossant la physionomie d'une neuvième (majeure ou mineure) sans fondamentale placée sur le deuxième degré majoré à laquelle succède une septième de dominante. Tout comme avec nos précédentes tables traitant des accords à trois sons, ce champ ainsi couvert doit nous permettre de classifier de façon cohérente l'ensemble des changements d'harmonie que nous rencontrerons au cours de nos analyses ; dans le cas contraire, toute exception rencontrée fera l'objet d'une proposition de classification en accord avec les principes édictés jusqu'ici.

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de Do^7

do^7	do°	do°	Si^7	si^7	si°	si°	Si_b^7	si_b^7	si_b°	si_b°	La^7
la^7	la°	la°	$Sol\#^7$	$sol\#^7$	$sol\#^\circ$	$sol\#^\circ$	Sol^7	sol^7	sol°	sol°	$Fa\#^7$
$fa\#^7$	$fa\#^\circ$	$fa\#^\circ$	Fa^7	fa^7	fa°	fa°	Mi^7	mi^7	mi°	mi°	Mi_b^7
mi_b^7	mi_b°	mi_b°	$Ré^7$	$ré^7$	$ré^\circ$	$ré^\circ$	$Do\#^7$	$do\#^7$	$do\#^\circ$	$do\#^\circ$	

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de do⁷

<i>Do⁷</i>	<i>do[°]</i>	<i>do[°]</i>	<i>Si⁷</i>	<i>si⁷</i>	<i>si[°]</i>	<i>si[°]</i>	<i>Si^{b7}</i>	<i>si^{b7}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>La⁷</i>
<i>la⁷</i>	<i>la[°]</i>	<i>la[°]</i>	<i>Sol^{#7}</i>	<i>sol^{#7}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>Sol⁷</i>	<i>sol⁷</i>	<i>sol[°]</i>	<i>sol[°]</i>	<i>Fa^{#7}</i>
<i>fa^{#7}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>Fa⁷</i>	<i>fa⁷</i>	<i>fa[°]</i>	<i>fa[°]</i>	<i>Mi⁷</i>	<i>mi⁷</i>	<i>mi[°]</i>	<i>mi[°]</i>	<i>Mi^{b7}</i>
<i>mi^{b7}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>Ré⁷</i>	<i>ré⁷</i>	<i>ré[°]</i>	<i>ré[°]</i>	<i>Do^{#7}</i>	<i>do^{#7}</i>	<i>do^{#°}</i>	<i>do^{#°}</i>	

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de do[°]

<i>Do⁷</i>	<i>do⁷</i>	<i>do[°]</i>	<i>Si⁷</i>	<i>si⁷</i>	<i>si[°]</i>	<i>si[°]</i>	<i>Si^{b7}</i>	<i>si^{b7}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>La⁷</i>
<i>la⁷</i>	<i>la[°]</i>	<i>la[°]</i>	<i>Sol^{#7}</i>	<i>sol^{#7}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>Sol⁷</i>	<i>sol⁷</i>	<i>sol[°]</i>	<i>sol[°]</i>	<i>Fa^{#7}</i>
<i>fa^{#7}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>Fa⁷</i>	<i>fa⁷</i>	<i>fa[°]</i>	<i>fa[°]</i>	<i>Mi⁷</i>	<i>mi⁷</i>	<i>mi[°]</i>	<i>mi[°]</i>	<i>Mi^{b7}</i>
<i>mi^{b7}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>Ré⁷</i>	<i>ré⁷</i>	<i>ré[°]</i>	<i>ré[°]</i>	<i>Do^{#7}</i>	<i>do^{#7}</i>	<i>do^{#°}</i>	<i>do^{#°}</i>	

Classification de l'ensemble des mouvements possibles depuis l'accord de do[°]

<i>Do⁷</i>	<i>do⁷</i>	<i>do[°]</i>	<i>Si⁷</i>	<i>si⁷</i>	<i>si[°]</i>	<i>si[°]</i>	<i>Si^{b7}</i>	<i>si^{b7}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>si^{b°}</i>	<i>La⁷</i>
<i>la⁷</i>	<i>la[°]</i>	<i>la[°]</i>	<i>Sol^{#7}</i>	<i>sol^{#7}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>sol^{#°}</i>	<i>Sol⁷</i>	<i>sol⁷</i>	<i>sol[°]</i>	<i>sol[°]</i>	<i>Fa^{#7}</i>
<i>fa^{#7}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>fa^{#°}</i>	<i>Fa⁷</i>	<i>fa⁷</i>	<i>fa[°]</i>	<i>fa[°]</i>	<i>Mi⁷</i>	<i>mi⁷</i>	<i>mi[°]</i>	<i>mi[°]</i>	<i>Mi^{b7}</i>
<i>mi^{b7}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>mi^{b°}</i>	<i>Ré⁷</i>	<i>ré⁷</i>	<i>ré[°]</i>	<i>ré[°]</i>	<i>Do^{#7}</i>	<i>do^{#7}</i>	<i>do^{#°}</i>	<i>do^{#°}</i>	

Cette analogie implicitement établie entre un accord à trois sons et l'accord de septième qui en découle nous a permis d'étendre à un certain nombre d'accord de septième les catégories de transformations déjà proposées pour les accords à trois sons, dans la mesure où les principes ayant initialement prévalu lors de la délimitation de ces catégories étaient respectés (les « chaînes » de transformations hexatoniques fonctionnent effectivement aussi bien avec des accords de septième de dominante qu'avec des accords parfaits majeurs). Cette analogie peut conséquemment nous permettre de prendre en charge une transformation se produisant entre un accord à trois sons et un accord de septième ; par exemple, *Do-Sol⁷*, dans cet esprit, est équivalent à *Do-Sol* mais également (très rare avant d'arriver au blues afro-américain) à *Do⁷-Sol*, etc...

Notre *Tonnetz* dit « polyvalent » d'un côté, les catégories de couleurs qui en découlent de l'autre, peuvent s'envisager comme deux outils complémentaires ; la représentation privilégiée des trajectoires sur le *Tonnetz* se révèlera la plus pertinente pour illustrer des épisodes à la fois élaborés, fonctionnellement ambigus et relativement restreints, tandis que des diagrammes de synthèse se résumant à une suite de codes de couleurs, lesquels seront associés aux numéros de mesures et aux pulsations correspondantes, seront plus utiles lors de l'examen d'une section plus large (typiquement de plusieurs dizaines de mesures, comme un groupe thématique de forme sonate) afin que le lecteur puisse apprécier visuellement la dynamique précise à l'œuvre entre les différentes catégories de transformations que nous avons proposées.

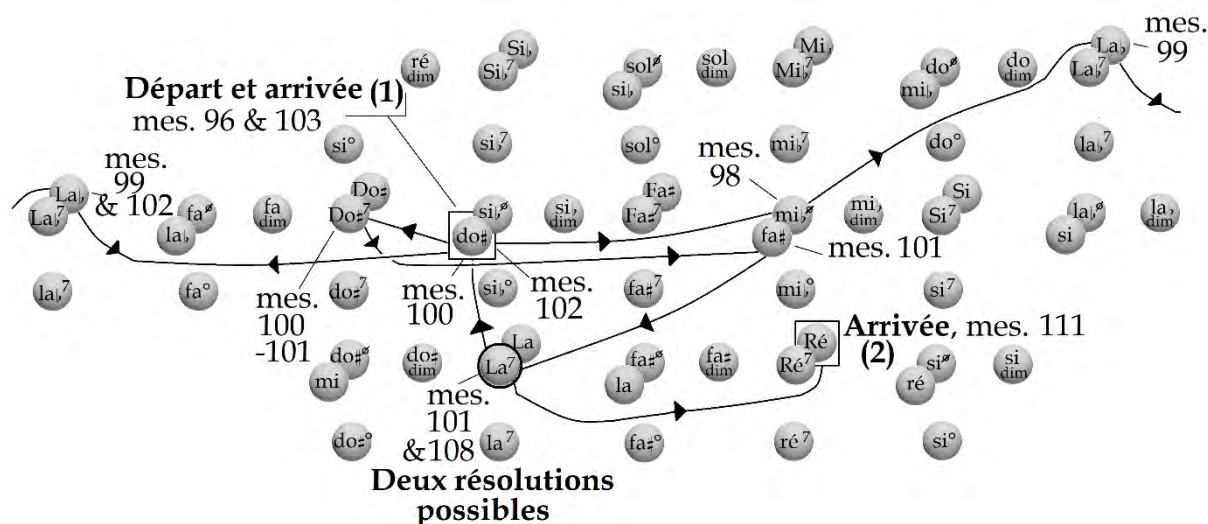
Exemple 1 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 96-103 (1^{ère} croche) puis 108-111 (première croche) : réduction pour piano, tonalités et degrés.

do[♯] : i ii⁷ V i V/iv iv $\text{VI}^{\#6}$ - V⁷ i

Ré : V⁷ I

L'exemple 1 se propose d'illustrer concrètement ce système d'analyse en appliquant en parallèle ces deux outils à ce seul et même exemple. La réduction pour piano qui est proposée ici est associée aux tonalités et aux degrés qui en découlent ; ces derniers sont présentés selon une norme anglo-américaine qui, semble-t-il, pourra faire consensus à défaut d'écarter tout équivoque (ce que nous nous efforcerons de faire) et que nous utiliserons en l'état, dès lors qu'elle se montrera pertinente pour répondre à un objectif précis : en effet, lorsqu'un segment se montre tonalement et fonctionnellement ambigu – ce qui ne manquera pas de se produire dans les exemples que nous allons choisir –, ce modèle présente l'avantage de pouvoir superposer les deux ou trois tonalités différentes simultanément « possibles » car déduites de contextes fonctionnels localisés, qui parfois se chevauchent, et qui ne permettent pas toujours d'aboutir aux mêmes conclusions (ce qui n'est pas le cas ici : la seule ambiguïté fonctionnelle porte, très habilement de la part de Schubert, sur la double résolution de l'accord de sixte augmentée, dernière croche de la mesure 101 puis de la mesure 108). Précisons que nous ne nous intéresserons pas, sauf exception, aux renversements d'accords, ce qui, en soi, est également discutable ; ainsi, l'exposant « 7 » précédé d'un degré signifie bien qu'il s'agit d'un accord de septième (de dominante ou mineure) mais en aucun cas qu'il s'agit d'un accord de septième à l'état fondamental. De même, les degrés représentant les accords majeurs seront notés en majuscules et les accords mineurs en minuscules ; une altération qui précède un degré signifie que le degré lui-même est altéré : le cas le plus courant portera sur l'accord de sixte augmentée placé sur le degré $\flat VI$: par exemple, lors d'un enchaînement cadentiel typique en *do* majeur, le degré $\flat VI$ représentera implicitement l'accord de *La* \flat (composé des notes *la* \flat -*do*-*mi* \flat), et $\flat VI^{\#6}$ représentera l'accord de sixte augmentée homonyme, avec la note *fa* \sharp . Dernier point de présentation qui écartera tout malentendu, la notion de « V de ... » nous semble importante, nous la préférons à celle « d'emprunt » : dans cet exemple, l'accord de *Do* \sharp majeur placé sur la dernière croche de la mesure 100 est ainsi interprété tel un « V/iv », à savoir la « dominante d'appui » ou « dominante auxiliaire » de l'accord suivant (*fa* \sharp , degré iv du ton de *do* \sharp mineur) ; ainsi, nous considérons qu'à ce niveau de lecture analytique il n'y a pas « d'emprunt » en *fa* \sharp mineur.

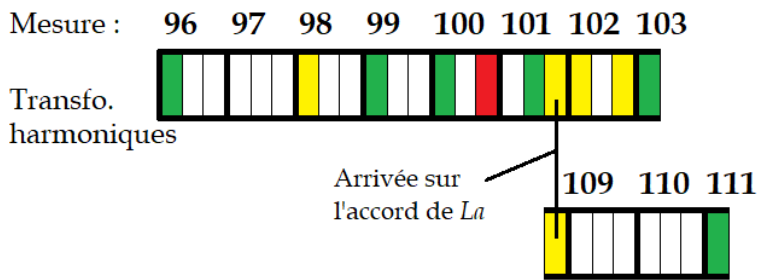
Figure 15 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 96-103 puis 108-111 : *Tonnetz* polyvalent et transformations correspondantes.



Cet exemple, également évoqué par David Beach¹⁸⁶, nous intéresse à deux égards : tout d'abord, il permet d'éprouver la capacité de notre *Tonnetz* dit « polyvalent » à intégrer les différents accords de septième qu'il contient ; d'autre part, il permet de traduire visuellement les différentes catégories de transformations harmoniques par les orientations que décrivent, sur le graphique, les trajectoires obtenues : cette progression pourra également faire l'objet, dans un but didactique, d'une comparaison avec le diagramme qui sera dans un deuxième temps proposé en figure 16. Remarquons ainsi, pour l'essentiel, que la majeure partie des transformations de la figure 15 se matérialisent par des trajectoires horizontales entre les différents accords, ce qui est parfaitement logique au vu du caractère fonctionnel de la progression. Ainsi, l'accord de tonique de *do*#, autour duquel se construit l'exemple, est à la fois « départ » et « arrivée », mais aussi « étape », mesures 100 et 102 : le fait de parcourir le cycle des quintes descendantes – de gauche à droite sur le graphique – nous amène, de par un choix de mise en page évident, à « transférer » l'accord de *La*, (équivalent enharmonique de l'accord de *Sol*#), atteint mesure 99, de l'extrême droite à l'extrême gauche du graphique, ce qui permet de matérialiser de façon plus concrète le premier « retour » tonal à la tonique mesure 100. Pour le reste, les flèches successives indiquent le sens des trajectoires, tandis que les numéros de mesures balisent chaque accord parcouru (dans le cas où un accord est visité à plusieurs reprises au cours de la progression, le signe « & » est utilisé entre les numéros de mesures pour distinguer les passages successifs). Si l'on se reporte à la réduction pour piano de cet exemple, on constatera que les mesures 108-110 (ainsi que le premier accord de la mesure 111) sont présentés, après un « blanc », à la suite du segment principal : en réalité, nous avons occulté, afin d'aérer notre représentation graphique, les mesures 103-107, lesquelles répètent quasiment la même progression harmonique que les mesures 96-102. Tout comme David Beach, c'est l'accord encadré à deux reprises qui nous intéresse (d'abord sous sa forme de sixte augmentée mes. 101, puis sous sa forme de septième de dominante mes. 108) de par l'ambiguïté subtile que sa résolution va générer. En conséquence, jusqu'à l'arrivée à l'accord de *La*7 entouré de noir sur notre graphique, l'ensemble de la progression qui précède y est implicitement répétée dans son intégralité. À ce moment précis, les conséquences pratiques des deux choix divergents de résolution de cet accord se matérialisent sur le graphique de la sorte : après la mesure 101, la progression se redirige vers la tonique, très proche de *La*7 sur le graphique mais qui nécessite un mouvement vertical, puis la consolide par un dernier enchaînement de type V-i – en fait, on assiste à un enchaînement traditionnel de sixte augmentée vers une quarte et sixte de cadence ; tandis qu'après la mesure 108, cette sixte augmentée se « transforme » en dominante, ce que l'on ne peut constater que mes. 111 (avec la résolution de type V-I sur l'accord de *Ré*, qui constitue notre « arrivée (2) »).

¹⁸⁶ Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*, p. 32-33.

Figure 16 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 96-103 puis 108-111 : grille des transformations harmoniques correspondantes.



La figure 16 propose un aperçu des diagrammes (ou « grilles ») que nous nous proposons de mettre en œuvre lors de nos analyses systématiques. Il est évident qu'ici, cette figure présente un intérêt intrinsèque assez faible, tant par les dimensions modestes de l'exemple choisi au préalable que par l'aspect conventionnel des fonctions tonales selon lesquelles il se déploie. Cependant, profitons-en pour éclairer le lecteur sur la méthodologie précise qui a été employée et sur sa traduction visuelle concrète dont nous fixons ici les constantes. Remarquons les divisions verticales de la grille, qui matérialisent chacun des temps des différentes mesures (lesquelles se distinguent par un contour plus gras et au moyen de la numérotation correspondante). La couleur contenue dans une case indique le type de transformation harmonique opéré pour passer de l'accord *précédent* à l'accord placé sur le temps en question. Concrètement, cela signifie que la case rouge placée sur le troisième et dernier temps de la mesure 100 indique que la transformation opérée pour passer de l'accord qui précède à l'accord placé à cet endroit précis est une transformation de type « chromatique » : de *do#* à *Do#7*. Précisons également que les cases laissées vierges coïncident avec une simple absence de changement d'accord : ainsi, la périodicité des changements d'harmonie trouve une traduction visuelle claire, qui prendra tout son sens lorsqu'il s'agira de mettre en œuvre des comparaisons à plus grande échelle.

Techniques d'analyse complémentaires, annonce du plan

Ce vaste chapitre nous a permis à la fois d'éclairer le lecteur sur le contexte analytique néo-riemannien et ses enjeux, mais aussi et surtout de poser les bases de notre méthode, dont l'élaboration exigeait d'être explicitée avec une certaine précision. Concédonsons que notre démarche d'analyse harmonique conserve une certaine part d'intuition, que les données soumises à l'analyse devraient permettre de confirmer ; de même, rien n'est à proprement parler révolutionnaire dans cette approche, laquelle synthétise voire prolonge dans une direction précise les modèles néo-riemanniens existants, en y associant un versant interprétatif empirique inspiré notamment des théories portant sur les *vecteurs* harmoniques (que nos codes couleurs ne font que catégoriser en s'efforçant de marquer une certaine différence entre l'harmonie fonctionnelle d'un côté et des types de transformations qui s'en écartent de l'autre).

Notre démarche analytique ne tirerait cependant aucun bénéfice à s'enfermer dans une approche strictement ciblée sur harmonie, laquelle sous-tend un discours musical qu'il faut tâcher de saisir dans l'ensemble de ses composantes essentielles ; cette vision non-restrictive apparaît d'autant plus nécessaire que nous nous sommes proposés d'établir des comparaisons stylistiques approfondies. Ainsi, en considérant la dimension plus « horizontale » du matériau, nous serons amenés à examiner de près les caractéristiques des unités rythmiques et mélodiques élémentaires (cellules, motifs) dont la terminologie précise sera progressivement fixée (période ? phrase ? segment ?) ; de même, nous nous intéressons à la nature précise des liens entre ces unités élémentaires et les éléments hiérarchiquement plus conséquents de la structure (phrase, période, groupe thématique, etc...). La dynamique d'engendrement (duplication, variation, contraste, etc...) et d'imbrication des différentes strates hiérarchiques (périodicité, régularité, symétrie) permettra également d'en déduire, par comparaison notamment, les implications formelles qui en découlent : à cette occasion, les théories les plus récentes concernant l'analyse de la forme sonate feront l'objet d'un éclairage à l'attention du lecteur ainsi que d'une indispensable discussion critique, et ce dès le chapitre suivant. De même, la nature du lien compositionnel en jeu entre les différents paramètres apportera des indications sur les stratégies expressives mises en jeu, lesquelles vont s'avérer capitales, notamment lors des épisodes d'intensification et de « libération » d'énergie les plus significatifs (climax ou « plateaux d'intensité ») : en conséquence, nos outils d'analyse harmonique (diagrammes, relevés, *Tonnetz* « polyvalent ») seront mis en relations dès que nécessaire avec les autres paramètres rentrant en jeu dans l'élaboration d'un segment précis ; nous nous intéresserons ainsi à de nombreuses reprises à l'identité des patterns ou « modèles » rythmiques rentrant en jeu dans l'organisation globale du matériau, mais aussi à la répartition proportionnée des plages de nuances d'intensité ou bien encore aux stratégies de diversification et de densification appliquées au matériau motivique de base. Quant à la forme et aux structures qui en découlent, nos constatations s'efforceront de répondre essentiellement à des objectifs qui servent notre propos, les études systématiques sur ce point précis étant déjà à la fois suffisamment nombreuses et suffisamment précises pour se dispenser de les paraphraser : les figures et les techniques que nous mettrons en œuvre présenteront une certaine plasticité en adéquation avec leur contexte.

Nous nous proposons d'organiser cette investigation autour de deux grandes parties ; la seconde exploitera avec précision les orientations et les conclusions provisoires que la première aura permis d'établir.

Dans la première partie, nous allons ainsi successivement nous livrer à deux larges analyses isolées et systématiques : la *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D 944 de Schubert dite « La Grande » dans un premier temps (partie 1a), puis la *Symphonie n° 3 en ré mineur* WAB 103 parfois dite « Wagner-Sinfonie » (version primitive de 1873) de Bruckner dans un deuxième temps (partie 1b)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ « La Grande » est l'œuvre symphonique la plus aboutie et la plus novatrice de Schubert (allant même, dans une perspective faussement téléologique, jusqu'à être parfois considérée comme « pré-brucknérienne » par Paul-Gilbert Langevin). C'est la seule symphonie du corpus schubertien dont les proportions sont comparables aux standards de son cadet. À ce titre, l'équilibre formel entre les différents mouvements ainsi que le caractère et le poids relatif de chacun d'entre eux dans la structure globale de la symphonie peuvent aisément faire l'objet

L'idée principale va consister à observer, selon une approche globale à la fois intuitive et aussi objective que possible, les différents points qui nous apparaîtront les plus remarquables dans la construction de chacun des mouvements de ces deux symphonies, en s'efforçant d'être aussi exhaustifs que ce que les limites « temporelles » fixées par un travail de thèse nous permettent de produire. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les différents outils que nous venons d'explicitier, mais cette première partie se devra cependant d'examiner la plus grande quantité possible de matériau afin qu'aucun point qui aurait pu se révéler important ne soit négligé. Il s'agira ensuite de faire apparaître les convergences les plus saillantes que nous aurons pu recenser dans les styles respectifs de nos deux compositeurs, ce qui fera l'objet d'une conclusion partielle : au cours de cette conclusion, nous tâcherons, au-delà d'une simple énumération de convergences, de proposer un début d'interprétation sur les origines plus profondes et plus fortes, s'il se trouve bel et bien y en avoir, de ces fameuses convergences.

La seconde partie fera l'objet d'un travail moins systématique mais plus ciblé, qui portera (dans la limite du possible) sur l'ensemble du corpus, au travers d'exemples qui seront directement choisis non seulement pour leur capacité à corroborer les assertions de la conclusion partielle, mais aussi pour dépasser cette dernière : il est évident qu'à ce stade de notre travail l'organisation interne de cette seconde partie ne peut pas encore être précisée.

d'une véritable comparaison « quantitative » avec une symphonie de Bruckner, ce que « L'Inachevée » ne permet pas totalement : nous l'aborderons plutôt dans la seconde partie au travers d'éléments isolés. Pour se prêter à cette comparaison, nous avons retenu la *Symphonie n° 3* de Bruckner, que l'on peut considérer comme la première pièce du corpus comportant véritablement l'ensemble des traits spécifiques du style symphonique de son auteur, sans pour autant atteindre le degré de complexité de la *Huitième* ou de la *Neuvième* (lesquelles ont de toute façon déjà fait l'objet de travaux approfondis et de grande qualité auxquels nous renverrons le lecteur).

Partie 1a – Franz Schubert, *Symphonie n° 9* *en ut majeur*, D 944 dite « La Grande »

Avant-propos

« La Grande » *Symphonie en ut* fait l'objet d'une monographie en langue allemande, pure analyse linéaire d'interprétation des fonctions formelles et thématiques de l'œuvre, minutieuse, que d'aucuns qualifieraient d'austère¹⁸⁸. Signalons également le petit article de George Grove de 1904, qui comporte diverses remarques intéressantes¹⁸⁹. D'autres analyses et commentaires fragmentaires s'intéressent notamment au deuxième ainsi qu'au troisième mouvement (Scherzo)¹⁹⁰. En outre, l'intérêt voire la fascination (qui peut parfaitement se comprendre) des musicologues pour le traitement de la forme sonate chez Schubert, tous genres musicaux confondus, a donné lieu à plusieurs études particulièrement détaillées au sein desquelles « La Grande » fait l'objet de divers commentaires. Signalons en priorité les importants travaux de Hans Joachim Hinrichsen¹⁹¹ et de Xavier Hascher¹⁹² dont nous commenterons les conclusions ci-après. La théorie de la forme-sonate de James Hepokoski et Warren Darcy, que nous confronterons également à notre propre interprétation formelle dans les lignes qui vont suivre, est quant à elle « mise à l'épreuve » par Suzannah Clark¹⁹³.

¹⁸⁸ Maria Sourtzi, *Franz Schuberts Grosse C-Dur-Sinfonie D. 944: Analyse und Unterrichtsentwurf*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2014, 102 p. Il s'agit vraisemblablement de la version publiée de l'équivalent d'un mémoire de Master.

¹⁸⁹ George Grove, « Schubert's Great Symphony in C, No. 10 », dans *The Musical Times*, Vol. 45, n°. 738 (1904), p. 523-528. Les informations liées à la genèse de la symphonie sont aujourd'hui dépassées, mais les relevés de l'ensemble des thèmes ainsi que l'organisation formelle – dans ses grandes lignes – demeurent valables.

¹⁹⁰ Suurpää, « Longing for the Unattainable: the second movement of the 'Great' C major Symphony » dans *Schubert's Late Music*.

Le Scherzo fait l'objet d'une analyse dans l'ouvrage de David Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*, p. 116-123. Nous y reviendrons dans le chapitre qui y sera consacré.

¹⁹¹ Hans Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*.

Hinrichsen, « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts », dans *Archiv für Musikwissenschaft*, 45, 1988, p. 16-49. Plusieurs exemples harmoniques du Finale de la symphonie sont analysés.

¹⁹² Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*.

¹⁹³ Clark, *Analyzing Schubert*.

I. Premier mouvement, Andante-Allegro ma non troppo

Analyse formelle, approche critique

La sonata theory et les limites de son champ d'application

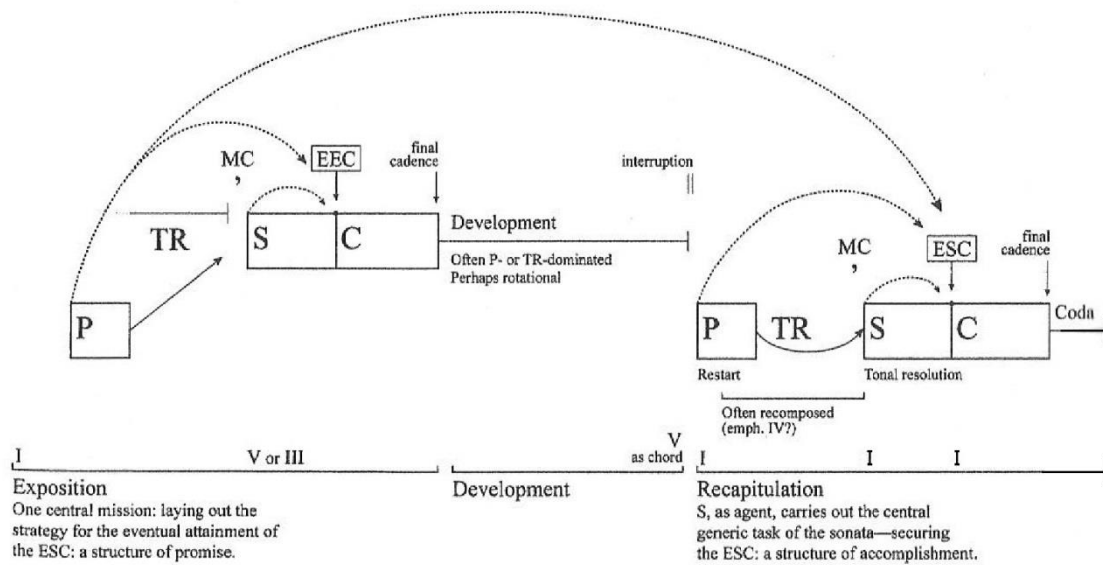
Difficile d'appréhender aujourd'hui l'analyse formelle d'un 1^{er} mouvement de symphonie sans prendre préalablement position vis-à-vis des récentes théories formelles de James Hepokoski et Warren Darcy. Ces théories constituent une des avancées les plus significatives concernant l'interprétation de la logique interne de la forme sonate¹⁹⁴. Évoquer dès à présent les principaux contours de cette approche analytique – particulièrement visible depuis une dizaine d'années au sein de la communauté musicologique anglo-américaine – nous est rapidement apparu indispensable, ne serait-ce que pour justifier par avance les raisons (motivées et en toute connaissance de cause) pour lesquelles nous n'y aurons pas recours, à l'exception de quelques contre-exemples isolés. Le cas du Schubert « symphoniste » reste en effet épineux : ses mouvements extrêmes de symphonies demeurent – naturellement – des modèles de forme sonate, mais, nous le verrons en détail, ces modèles présentent une physionomie particulière, laquelle témoigne à la fois d'une liberté (certes relative) dans son traitement et d'une vraie originalité dans la mise en œuvre des « attendus » de la forme tels qu'explicités dans cette *sonata theory*.

Ces « libertés », et c'est là à notre sens que les choses se compliquent, tombent vraisemblablement sous le coup du concept afférent de « déformation », voire de celui, qui nous gêne davantage, de « déficience ». Ces concepts assez forts ont par ailleurs été diversement accueillis, ce qui peut se comprendre (comme en témoignent divers commentaires critiques, voir notamment Horton et Clark). Notre prospection analytique ne saurait s'inscrire dans cette démarche, laquelle ne vise aucunement à dresser d'un œil extérieur une liste de « déficiences » supposées, mais plutôt de chercher à comprendre, en la questionnant en profondeur, la logique interne d'un ensemble d'œuvres auxquelles il serait malvenu de subodorer *a priori* un quelconque manque de cohérence vis-à-vis d'un modèle fixé au travers d'un corpus (mozartien, notamment) extérieur à celui qui va nous occuper ici.

Précisons à l'attention du lecteur que cette modélisation de la forme sonate (ou *sonata theory*) surtout prévue pour s'appliquer est jalonnée d'un certain nombre de repères essentiels qui s'érigent en autant de prérequis, sans lesquels la structure dans son ensemble pourra ainsi être jugée comme « déficiente ». Elle peut se résumer à un arc, considéré comme « sacré ». Cet arc décrit une trajectoire qui doit répondre, dans l'idéal, à la promesse d'un accomplissement, à la résolution attendue du déséquilibre initial engendré par l'opposition tonale bien connue des deux groupes thématiques de l'exposition : *P* (premier groupe thématique) d'une part puis *S* (second groupe) et *C* (*closing section*, dans le prolongement de *S*) d'autre part, voir la figure 17.

¹⁹⁴ Hepokoski et Darcy, *The Elements of Sonata Theory*.

Figure 17 – Plan général de la forme sonate, extrait de l’ouvrage d’Hepokoski et Darcy, *The Elements of Sonata Theory*, p. 16.



Si la trajectoire générale en arc présentée en figure 17 ne représente pas, à première vue, un élément d’exégèse révolutionnaire, notons que cette théorie tend plutôt à mettre en avant les procédures précises corrélées au déploiement de cet arc qui se projette essentiellement vers l’avant. Pour être considérée comme « idéale », et de ce fait pleinement accomplie, la forme doit ainsi respecter et parfaitement baliser les étapes *EEC* et *ESC*, sans lesquelles, pour leurs auteurs, la forme ne peut que se révéler « déficiente » : ces deux étapes, identifiées à force de comparaisons systématiques au sein d’un corpus essentiellement mozartien, haydnien, beethovenien, constitueraient en réalité – et c’est là que réside l’originalité indéniable de cette approche – les véritables points d’équilibre fondamentaux de la structure dans son ensemble. Notons que *TR*, la transition (ou « pont », dans les pays francophones) doit préparer, en amont de *MC* (la césure médiane), l’arrivée de *S* en installant la tonalité de ce dernier (dominante ou relatif majeur du ton principal lors de l’exposition, et tonique, évidemment, lors de la réexposition), en ponctuant généralement cette préparation, immédiatement avant *MC*, par une demi-cadence (qui n’apparaît cependant pas sur le schéma). Les étapes *EEC* (*essential expositional closure* pour l’exposition) et *ESC* (*essential structural closure*, pour la réexposition) résument, pour leurs auteurs, les enjeux de la forme sonate, à savoir la « sécurisation » de l’*ESC*, qui semble revêtir davantage d’importance que les cadences finales de l’exposition et de la réexposition, ou bien encore que le poids relatif des différentes sections et leurs interactions.

En codifiant de la sorte une forme qui, par essence, a mis non seulement plusieurs décennies à se cristalliser mais qui, en outre, s’est trouvée en évolution permanente, notamment en s’hypertrophiant ou en amalgamant des éléments de langage « non-canoniques », comme cela a été le cas tout au long du XIX^e siècle, les auteurs de cette théorie occultent, selon nous, un certain nombre d’enjeux d’importance liés aux tenants et aboutissants de la forme sonate telle qu’elle

a pu être mise à profit par les compositeurs (parmi lesquels Bruckner, évidemment) qui ont prolongé son usage tout en prenant consciemment certaines libertés. D'une part, la mise en tension entre les divers éléments (purements thématiques ou de transition) de l'exposition et de la réexposition se doit d'être appréhendée de façon plus individualisée : à ce titre, les comparaisons parallèles effectuées à distance entre les principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition se révèlent particulièrement pertinentes (c'est le sens de certaines analyses d'Hans Joachim Hinrichsen¹⁹⁵) ; d'autre part, la connexion entre des réseaux de tonalités secondaires ou de digressions harmoniques « suggestives », notamment au cours du développement, appellent à remettre en perspective divers « épisodes », parfois imprévus, comme éléments particuliers constitutifs d'un déroulement narratif dont le chemin emprunté est tout aussi important que les étapes jalonnant celui-ci. Ce schéma d'Hepokoski et Darcy, essentiellement prévu pour s'appliquer au corpus classique, semble condamner *in utero* toute forme sonate au sens large postérieure à 1830. Les notions de symétrie, de poids relatif de ces épisodes ainsi que de leurs contenus thématiques doivent être également pris en considération. Ces remarques que nous nous permettons de formuler à l'encontre de cette théorie – certes intéressante mais manifestement inadaptée à la résolution de nos hypothèses de travail – vont également dans le sens des interprétations critiques de Suzannah Clark développées dans son important ouvrage d'analyse critique¹⁹⁶.

De fait, le premier mouvement Andante – Allegro ma non troppo de « La Grande », qui, à ce titre, se doit de correspondre aux attendus de la forme sonate, manifeste un certain nombre de procédures internes qui, de toute évidence, ne satisfont au plan général d'Hepokoski et Darcy. Si les deux groupes thématiques en tant que tels sont aisément identifiables, le ton de *S* n'est en aucun cas préparé en amont de la césure médiane (*MC*) ; césure qui devrait normalement se placer, en ce qui concerne l'exposition, mesures 132 et 133, mais qui est de fait remplie par une sorte de pulsation résiduelle du quatuor à cordes qui assure ainsi une courte connexion agogiquement dynamique entre les deux sections. Le deuxième groupe thématique *S* démarre ainsi mesure 134, dans le ton de *mi* mineur (médiate ou relatif de la dominante), simplement précédé par une dominante d'appui sur le temps précédent. Cette substitution de la dominante attendue par son relatif (le ton de la dominante, bien qu'affaibli, finira cependant par s'imposer, en deux phases) constitue une autre entorse au plan (certes minime), sorte d'étape intermédiaire que Schubert plébiscite fréquemment et qu'il va finir par généraliser¹⁹⁷. Le retour de *S* lors de la réexposition (mes. 440) est, selon les exigences du plan, correctement préparé à la dominante en amont de *MC* (mes. 438 et 439), mais il est présenté en *do* mineur (ton mineur homonyme de la tonique), avant d'être à nouveau présenté, cette fois en *la* mineur (relatif de la tonique,

¹⁹⁵ Hans Joachim Hinrichsen, « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts » dans *Archiv für Musikwissenschaft*, 45. Jahrg., H. 1. (1988), p. 16-49.

¹⁹⁶ Clark, *Analyzing Schubert*.

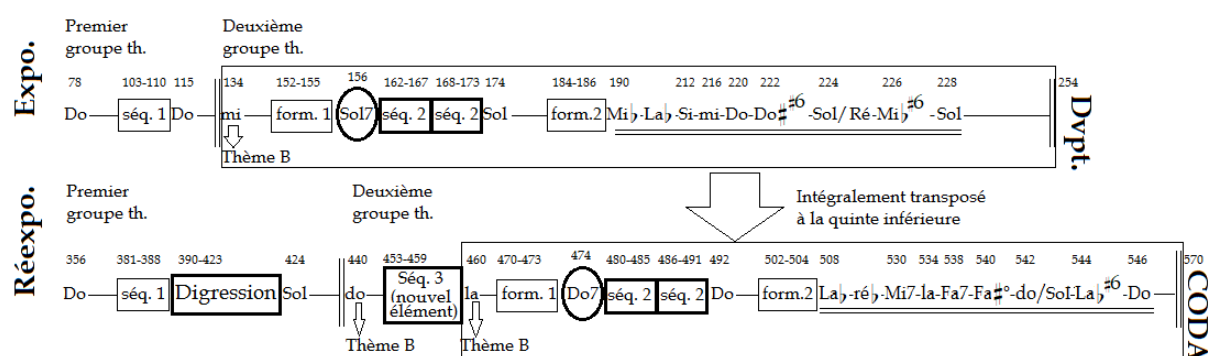
¹⁹⁷ Voir Harry Fieldmann, « Schubert's Sonata Form » dans *Le Style Instrumental de Schubert* : l'auteur évoque un *local phenomenon* ainsi qu'une *melodic disturbance*, qui entraînent une modification des mécanismes harmoniques traditionnels via la recherche d'autres dualités que le seul rapport tonique/dominante (p. 85 et 86). Xavier Hascher évoque également des « épisodes d'errance » qui diffèrent le retour attendu de la tonique ainsi que la systématisation de l'étape intermédiaire entre tonique et dominante, comme c'est le cas ici. Voir « Sur les pas du Wanderer » dans *Le Style Instrumental de Schubert*, p. 181 et suivantes.

mes. 460), dans ce qui inaugure une rigoureuse transposition à la quinte inférieure de l'intégralité du deuxième groupe thématique (respectivement mes. 134-253 et 460-569, nous le verrons plus en détail dans un deuxième temps), vaste section caractérisée par une grande instabilité harmonique : le ton « attendu » ne s'installe définitivement qu'à la toute fin de ce deuxième groupe thématique (mes. 228 et 546, respectivement, voir la figure 18).

Dynamique de résolution tonale et étapes essentielles

Si Schubert s'écarte du plan d'Hepokoski et Darcy, c'est essentiellement par des digressions ou des substitutions aux tons attendus qui affectent le plan tonal usuel, lequel se construit, au détriment de la dominante structurelle, à partir d'un vaste complexe de tonalités secondaires fortement corrélées à la fois à la tonique et à la dominante. La logique fondamentale de la forme est selon nous respectée, à savoir, au sens large, la dimension d'un conflit dialectique entre les différents groupes thématiques qui finit par être résolu, même si certaines procédures mises en œuvre divergent de ce modèle « idéal ». La dominante en tant qu'élément structurellement puissant est certes affaiblie, mais elle reste d'une certaine façon sous-entendue, puisqu'elle constitue la destination tonale du deuxième groupe thématique de l'exposition. L'élément le plus frappant, selon nous, réside davantage dans l'opposition totale du contenu et de la densité harmonique de chacun des deux groupes thématiques, selon une logique externe aux attendus du plan d'Hepokoski et Darcy. Nous avons choisi, afin de mettre en relief cette particularité, de retenir les principaux événements harmoniques respectifs de l'exposition et de la réexposition et de les juxtaposer (figure 18), en excluant l'ensemble des autres sections « non-structurelles » du mouvement (introduction, coda, développement central).

Figure 18 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, « La Grande », 1^{er} mouvement, juxtaposition des principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition.



Le premier groupe thématique (mes. 78-133) montre à la fois une grande clarté ainsi qu'une certaine concision dans la présentation thématique et l'installation du ton principal, ce qui n'est pas le cas du deuxième groupe, que nous pouvons davantage considérer comme un vaste complexe fait de digressions et de prolongations harmoniques qui, au sens théorique du terme,

échappent résolument à une simple objectif formel d'affirmation forte de la tonalité structurellement contrastante du ton principal. En effet, la vaste séquence (doublement soulignée) qui prolonge le ton « attendu » et déjà installé (mes. 184-227 et mes. 502-545) crée une sorte de statisme harmonique fait de dérivations chromatiques, obéissant pour l'essentiel à des relations de tierces, entre des tons de passage particulièrement éloignés de la tonique d'une part, mais également diatoniquement éloignés entre eux d'autre part. Cet « épisode d'errance¹⁹⁸ » représente en soi un élément constitutif du mouvement dans son ensemble puisque qu'il prolonge de façon complexe et originale chacune des tonalités structurelles ; Schubert déporte ainsi la polarisation harmonique du mouvement, au sens large, non pas comme conventionnellement attendu entre une tonique et une dominante structurelles traitées d'égale à égale et étroitement associées à chacun des deux groupes thématiques, mais plutôt au niveau du deuxième groupe thématique qui porte à lui seul l'essentiel de la densité et de la complexité harmonique, et dont le contenu est « résolu » à distance, en s'affranchissant, en quelque sorte, du poids de la transition qui le précède habituellement (elle n'existe pas ici) et qui, de fait, n'a pas à être modifiée comme habituellement pour mettre le second groupe de la réexposition « sur les bons rails » – nous verrons de quelle façon Schubert a choisi de procéder. À l'examen de ce schéma comparatif, la haute logique formelle de Schubert ne peut, en dépit de ses entorses au schéma présenté, être niée ; la comparer à un modèle générique idéal fixé *a posteriori* ne présente pour nous qu'un intérêt limité.

Nous pouvons également constater que l'équilibre interne habituel d'un mouvement de forme sonate « classique » est largement perturbé, ce qui a pour effet de déplacer les points d'équilibre de la forme (mais après tout, est-ce vraiment si problématique ?). À un premier groupe initialement stable et concis (56 mesures seulement, mais rappelons qu'il est précédé d'une introduction Andante très importante, sur laquelle nous allons revenir), harmoniquement clos (et qui ne comporte pas, de fait, de véritable partie de transition), répond un second groupe nettement plus étendu, mais au cours duquel le ton de la dominante n'est pas immédiatement affirmé – ce qui aurait déséquilibré le plan tonal de l'ensemble en faveur de la dominante. Par ailleurs, la grande introduction Andante propose une montée en intensité graduée, laquelle permet au premier groupe de démarrer de directement dans une nuance *forte*. Cette introduction étant également aimantée autour de la tonique grâce à la grande stabilité tonale de son thème initial, on peut considérer que le premier groupe est en quelque sorte consolidé, rééquilibré par le poids significatif de cette introduction : de même, à l'autre extrémité de la structure, la coda se charge d'appuyer davantage la résolution tonale du second groupe en fin de réexposition, du fait que la tonique n'est véritablement affirmée que mesure 546. Remarquons également (nous y viendrons au travers de l'exemple 4) que le premier groupe, privé lors de la réexposition de l'introduction lente, se voit hypertrophié par l'adjonction, impossible à expliquer autrement, d'une digression d'une durée de 34 mesures.

Par ailleurs, la transposition textuelle stricte, à la dominante inférieure, du vaste deuxième groupe thématique lors de la réexposition (nous renvoyons à la figure 18) nous apparaît, au vu

¹⁹⁸ Le terme est emprunté à Xavier Hascher. Voir « Sur les pas du Wanderer » dans *Le Style Instrumental de Schubert*, p. 181.

de la richesse et de la complexité des étapes harmoniques qui le composent, presque indispensable afin de ne pas perdre totalement l'auditeur, mais aussi afin de conserver l'équilibre de l'ensemble de la structure et d'en réaliser *in fine* les objectifs de résolution tonale qui, en dépit de la multiplication des digressions et des « fausses pistes » n'ont pas été perdus de vue. Cette transposition textuelle ne doit alors pas être interprétée comme une démarche de systématisation, voire comme une facilité prise par Schubert à l'encontre des détails du travail de composition, mais plutôt comme la volonté de mettre en adéquation le cadre formel préétabli et la richesse extensive d'un matériau mélodique déployé de façon manifestement assez libre et naturelle. Nous remarquerons également l'originalité de l'emploi d'un certain nombre de formules ou séquences de transition à qui il incombe la tâche d'impulser un certain déploiement harmonique, en s'intercalant entre les idées thématiques principales, quant à elles largement statiques. Ces courtes formules de transition, au lieu d'être subtilement et partiellement modifiées lors de la réexposition afin d'assumer un rôle de connexion vers l'inflexion harmonique et la résolution attendues, sont textuellement répétées, abandonnant intégralement ce rôle d'inflexion du parcours harmonique à deux nouvelles formules, entièrement réécrites, comme si Schubert s'était interdit de modifier le moindre enchaînement interne de ces séquences, leur « empreinte sonore » en quelque sorte, en leur conférant, dès l'exposition, un rôle d'unification structurelle par un strict procédé que nous pourrions rapprocher de l'idée de réminiscence, ou de « renvoi mémoriel » – dès lors, évidemment, qu'on les retrouvera et qu'on les *reconnaîtra* à une certaine distance. Ce procédé semble proche de l'idée de « signaux harmoniques », développée par Hinrichsen¹⁹⁹. Schubert n'hésite pas à dupliquer, par exemple, la formule qualifiée de « séquence 2 », mesures 162 à 167 (exemple 2), en amalgamant à deux enchaînements chromatiques consécutifs de sixte augmentée, qui constituent une sorte de signal ou d'appel (mes. 162 à 165) une formule cadentielle parfaitement diatonique et fonctionnelle ; nous pouvons remarquer, par cet exemple, que Schubert joue également sur la fréquence des enchaînements, en accélérant celle-ci dès lors qu'une direction harmonique sans ambiguïté est établie.

Exemple 2 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 162-167, réduction harmonique, formule dite « séq. 2 ».

The image shows a musical score for measures 162 to 167. The notation is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: 162: G4, B4, D5, F5; 163: G4, B4, D5, F5; 164: G4, B4, D5, F5; 165: G4, B4, D5, F5; 166: G4, B4, D5, F5; 167: G4, B4, D5, F5. Below the staff, there are chord symbols: Mi, ^{#6} sus4 (or La7, ^{#5}) under measures 162-163; Ré under measure 163; Si, ^{#6} sus4 (or Mi7, ^{#5}) under measures 164-165; La under measure 165. Below these, Roman numerals are given: Sol : V V/V V I IV — V I.

¹⁹⁹ Hinrichsen, « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts ». L'auteur relève un certain nombre de clichés harmoniques, s'appuyant notamment sur des enchaînements courts, aisément reconnaissables, qui sont positionnés à des moments stratégiques des sections formelles : le Finale nous donnera l'opportunité de revenir plus largement sur ce concept.

C'est également le cas de la courte formule nommée « séq. 1 » (exemple 3) qui prend place, de façon rigoureusement symétrique, en plein centre du premier groupe thématique (mesures 103 à 110) et qui s'intercale entre deux sections tonalement stables d'environ vingt-cinq mesures chacune. Il s'agit d'une simple marche harmonique procédant par quintes descendantes ; Schubert aurait pu, lors de la réexposition, réinvestir cette séquence en la réécrivant partiellement, afin qu'elle dévie discrètement le parcours harmonique vers une préparation au retour du deuxième groupe thématique à la tonique, par exemple après la redite de la mesure 107. Une autre solution a été choisie : répéter intégralement et textuellement cette séquence (mes. 381-388), en y juxtaposant un nouvel épisode que nous avons qualifié de « digression », qui débouche, mesure 424, sur la redite textuelle, transposée assez logiquement à la quarte inférieure, des mesures 115-133. Cette « digression », ramenée au déroulement dramatique du discours, ne semblait pas s'imposer. Elle étire sur 34 mesures une progression harmonique particulièrement élaborée, au cours de laquelle plusieurs relations de tierces affaiblissent la logique de l'harmonie structurelle en manifestant une absence de direction apparente (exemple 4).

Exemple 3 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 103-110 et 381-388, réduction harmonique, séquence dite « séq. 1 ».

103 104 105 106 107 108 109 110

La7 ré Ré Sol Sol7 Do Do7 Fa

Exemple 4 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 390-424, réduction harmonique et transformations correspondantes, épisode qualifié de « digression ».

390 392 406 408 412 414 416 417 418 419 420 421 422 423 424

Sol7 Mi Fa^{7M} Sol7 do La^{7M} ré dim. ré Si⁷ Mi Do7 fa do La^{7#6} Sol

Cette parenthèse harmonique élaborée que l'on peut considérer telle une « prolongation », au sens schenkérien du terme, de l'accord de *Sol*, expose tout le savoir-faire schubertien en matière d'enchaînements harmoniques de proximité, lesquels associent des enchaînements dits « résolutifs » de type V-I, volontairement isolés les uns des autres (*Sol*⁷-*do*, mes. 412, *Si*⁷-*Mi*^b, mes. 418-419, *Do*⁷-*fa*, mes. 420-421), à des enchaînements qui au contraire brisent la logique tonale fonctionnelle de la progression et qui jouent sur un certain statisme ; par exemple l'enchaînement hexatonique *Sol*⁷-*Mi* aboutit à une longue station, tonalement indéterminée, sur *Mi*, suivi de *Mi*-*Fa*, mesures 390-406. Afin que l'auditeur puisse percevoir la fin du processus, on notera

l'accélération progressive des enchaînements (un par mesure à partir de la mesure 416) associée à l'usage cadentiel de l'accord de sixte augmentée ou « sixte allemande », utilisée, sur le degré $\flat VI$, comme préparation chromatique de la dominante (mes. 423). Dès lors, il convient de prendre de la distance vis-à-vis d'une logique purement téléologique de la forme. Si Schubert a jugé utile d'intercaler cet épisode à ce moment précis, c'est que sa présence pouvait permettre, par un éclairage nouveau et inattendu, d'annoncer d'une façon plus prononcée le retour de la tonique que ne l'aurait simplement fait un épisode analogue à ceux déjà entendus. Ou alors, nous pouvons tout autant considérer qu'il peut également s'agir d'un rééquilibrage formel au sens large, où Schubert jouerait davantage avec ces épisodes en les amalgamant comme autant de poids que l'on rajouterait sur les plateaux d'une balance afin d'équilibrer la globalité du discours entre moments de tension (tel que celui-ci) et moments de détente ou de stabilité, ou bien encore d'alourdir au niveau harmonique ce premier groupe thématique de la réexposition, afin de le rééquilibrer vis-à-vis du deuxième groupe et de sa longue séquence (mes. 508 à 546), étonnamment d'une longueur quasi équivalente à la « digression » considérée (34 mesures contre 39).

Si nous avons également identifié trois autres formules assez simples qui se répondent à distance, entre l'exposition et la réexposition, nous pouvons constater que Schubert a également choisi de réécrire intégralement une nouvelle séquence de transition chargée d'établir la connexion consécutive au premier retour du deuxième thème en *do* mineur (mes. 440-452) et à la redite transposée de l'ensemble du deuxième groupe, débutant de ce fait en *la* mineur mes. 460 (exemple 5). Cette séquence, dite « séq. 3 », est étonnamment plus « simple » que les épisodes présentés précédemment : comme si Schubert voulait dissimuler le fait que le discours dérive ; ou alors, il a peut-être préféré procéder de façon plus convenue en raison de la forte proximité de la large digression qui précède, laquelle se montre nettement plus élaborée harmoniquement.

Exemple 5 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 452-459, réduction pour piano et relevé harmonique, séquence dite « séq. 3 ».

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 452 to 459. The top staff is a vocal line with lyrics: "do ————— Mi, Fa Mi, ré ————— La —————". The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and slurs. The second system covers measures 460 to 466. The top staff is a vocal line with lyrics: "ré ————— Si, — Do Si, la ————— Mi ————— la". The bottom staff is a piano accompaniment with triplets and slurs. The key signature is one flat (F major/G minor) and the time signature is 3/4.

Nous constatons en définitive que seuls ces deux éléments de transition « inédits » de la réexposition, nouvellement écrits, assurent l'avancée du plan harmonique et la résolution tonale de l'ensemble, comme s'il apparaissait intrinsèquement vital à Schubert de conserver l'ensemble de ses idées thématiques initiales et de ses transitions intactes, en déléguant à des éléments supplémentaires, des extrapolations, le rôle d'accomplissement des prérequis du moule formel dans lequel les idées thématiques ont été assez librement insérées, tout en disposant de façon stratégique ces éléments nouveaux à des fins manifestes d'équilibrage des différentes sections de la structure dans son ensemble. Ces nouveaux éléments de transition harmonique n'apportent, en outre, aucune véritable rupture ou nouveauté concernant la matière thématique utilisée, matière thématique que nous allons soumettre ci-après à l'analyse ; Schubert s'appuie au contraire sur une continuité thématique claire, faiblement contrastante, et semble organiser son discours selon différentes phases à l'intérieur desquelles le degré de stabilité harmonique ainsi que la fréquence et la directionnalité des enchaînements dessinent une organisation pensée par blocs au sein desquels il semblerait *a priori* que ce sont plutôt les paramètres d'orchestration, de rythme et d'intensité, conjointement et en corrélation avec l'harmonie, qui agissent comme de puissants vecteurs de contraste, et qu'il convient d'appréhender en conséquence.

L'analyse schenkérienne

Ce premier mouvement a également fait l'objet d'une analyse de la part de Xavier Hascher ; nous nous permettons de reproduire son exemple en figure 19, laquelle appelle également à un certain nombre de commentaires.

Figure 19 – Dans Xavier Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 194, reproduction de l'analyse schenkérienne du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 9 en ut majeur* D 944, « La Grande ».

The image displays two systems of musical notation for the first movement of Schubert's Symphony No. 9. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, Roman numerals and figured bass notation are used to indicate harmonic structure. The first system shows a sequence of chords: I, III, V, followed by a section marked with a double bar line and repeat sign, containing ♭VI, (♭II), II, IV♭, ♭VI, and V. The second system shows a sequence: I, ♭, VI, V, I. Above the first system, the figures 5, 4, 3, and 2 are placed above the treble staff, indicating specific harmonic levels or voice leading. Above the second system, the figures 5, 4, ♭3, ♭3, 2, and 1 are placed above the treble staff.

Cette réduction schenkérienne à l'étape du *Mittelgrund* présente l'avantage de synthétiser ce vaste mouvement de 685 mesures, tout en faisant clairement apparaître les principales étapes harmoniques qui le jalonnent (la séparation entre l'exposition et le développement est naturellement matérialisée par la barre de reprise, puis la réexposition débute avec le deuxième système). En effet, l'arrivée de III (lors de l'exposition) puis du premier degré mineur « *♭* » (lors de la réexposition) correspondent dans chaque cas au commencement du deuxième groupe thématique ; notre « formule 1 » apparaît également distinctement sous la forme du mouvement de basse *ré-sol-fa#*, (peu après III) précédant l'arrivée du V^{ème} degré, qui, de son côté, ne peut que correspondre à la première apparition de la dominante structurelle à la mesure 174, tandis que la section doublement soulignée de notre propre schéma apparaît ici sous forme de « repliements successifs » de basse, vers *mi*_♭ puis *si*, d'où les dominantes d'appui respectives n'ont, en toute logique, pas été retenues dans cette réduction. La dernière étape de basse *sol*, qui précède la barre de reprise, coïncide naturellement avec l'arrivée décisive de la dominante (mes. 228). Le déséquilibre déjà noté entre la densité harmonique des deux groupes thématiques respectifs est également schématisée de façon claire. Notre « digression » des mesures 390-424 n'apparaît manifestement pas au début de la réexposition : à peine pourrait-t-on l'assimiler au *sol* qui, à la basse, précède l'arrivée du *do* et du premier degré « *♭* » ; cette non-représentation paraît à la fois délibérée mais somme toute parfaitement logique, si l'on considère que la section considérée, en dépit de son étendue et de la richesse déployée au niveau de son contenu harmonique, ne propose que des harmonies de surface et peut effectivement se réduire à une prolongation de l'accord de *Sol*.

Cependant, force est de constater que ce type d'analyse, en dépit de ses apparences d'objectivité, conduit nécessairement celui qui l'entreprend à opérer des choix ainsi que des non-choix, certaines des orientations proposées ici divergeant, davantage sur la forme que sur le fond, des conclusions que nous aurions pu formuler. En effet, comme notre juxtaposition sommaire des événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition, présentée précédemment, a tenté de le démontrer, nous sommes en présence d'une redite textuelle intégrale, transposée à la quinte inférieure, de l'ensemble du complexe du deuxième groupe thématique de l'exposition, et ce à partir de la mesure 460 qui marque le retour du deuxième thème en *la* mineur. Dans ce cas, dès l'arrivée de VI lors de la réexposition, la redite textuelle de la ligne de basse ainsi que de la voix supérieure auraient dû, dans une perspective de conservation exacte des hiérarchies préétablies, se conformer à cette correspondance stricte, étant entendu que cette hiérarchie des enchaînements harmoniques établissait déjà clairement les lignes de force ainsi que la direction fondamentale de la structure. Nous pouvons dès lors constater que si le mouvement de basse (le *Bassbrechung* schenkérien) a certes reproduit la plupart des étapes déjà mises en évidence au sein de l'exposition, la voix supérieure n'a pu que s'interdire de faire de même, et ce pour une raison évidente, liée à sa nature prédéterminée par une contrainte essentielle. Afin de ne pas aller à l'encontre de la révélation de l'*Ursatz* schenkérien, qui doit impérativement respecter un mouvement conjoint descendant et d'où l'arrivée sur la tonique ne peut être anticipée, la voix supérieure, à partir de l'arrivée de VI, diverge nettement, tant en termes de direction opérée que de la densité du déploiement qu'elle manifeste, de son équivalent non-transposé de l'exposition (entre III et la barre de reprise). À ce titre, l'appui harmonique sur V (basse *sol*) coiffé d'un *ré* à la voix supérieure, mis en évidence afin de préparer structurellement le retour définitif

de la tonique, nous semble à ce moment précis afficher une importance hiérarchique surévaluée au regard de sa place réelle au cours du passage en question ; l'exactitude de son positionnement, qui, nous l'avouons, nous pose problème à l'examen de la partition et des réductions harmoniques intégrales que nous avons réalisées, pourrait également faire l'objet d'une discussion (la coda débute effectivement par une succession de dominantes dites « d'appui » qui précèdent leurs résolutions à la tonique, sans que ces dominantes, se résumant en définitive à de simples points d'articulation cadentiels, ne puissent être considérées comme des « étapes » structurelles), ceci contribuant ainsi à partiellement déformer une vision objective des proportions et des hiérarchies harmoniques, puisque certaines étapes semblent ainsi promues non pour leur importance réelle dans la hiérarchie des enchaînements retenus mais plutôt pour leur capacité à répondre à des prérequis satisfaisant à la vision schenkérienne prédéterminée de la forme sonate ; à l'inverse, la majorité des éléments de la voix supérieure consécutifs à l'arrivée de VI ont été « déclassés » afin de ne pas entraver la téléologie du mouvement de l'*Ursatz* tel que défini par Schenker.

De même, cette analyse établit de façon manifeste la place que Xavier Hascher attribue structurellement au développement central, en se dissociant significativement, sur ce point précis, de la vision de Schenker pour qui le développement pouvait se résumer, dans une perspective analytique essentiellement anti-thématique et centrée sur les étapes essentielles du déploiement de la structure, à une simple prolongation de la dominante, laquelle devait nécessairement aboutir à la « dominante d'interruption », passage obligé précédant la réexposition²⁰⁰. Ainsi, tout en s'appuyant sur certaines des conclusions, aujourd'hui encore parfaitement valables, formulées par Felix Salzer²⁰¹, Hascher confère au développement central schubertien un rôle pratiquement autonome en tant que période formelle, rôle précisé par le concept de « matrice intermédiaire », au sein de laquelle la plupart des tons voisins aux tons principaux sont visités selon des procédures patiemment développées par Schubert lui-même, la complexification de ces procédures s'inscrivant en outre dans la lignée d'une évolution nettement plus vaste et quasi-continue depuis Bach²⁰². L'originalité de l'apport d'Hascher se révèle, sur ce point précis, particulièrement significative, puisqu'une typologie précise du traitement des développements de forme sonate chez Schubert a été établie, mettant en avant la « multiplication des degrés » visités, bien au-delà des habituels degrés « faibles » de la tonalité principale (II, VI, et dans une moindre mesure IV) conduisant à un accroissement significatif des harmonies intermédiaires, celles-ci finissant par acquérir une autonomie croissante²⁰³. Ainsi sont également fréquemment « subrogés » des degrés homonymes mais appartenant à l'autre mode que ceux attendus (procédure affectuonnée par Schubert), ainsi que des degrés faibles qui vont de plus en plus fréquemment être chromatisés, ce qui finit par rendre possible l'usage de l'ensemble des degrés du total chromatique²⁰⁴,

²⁰⁰ Heinrich Schenker, *Free Composition (L'écriture Libre)*, p. 137 et suivantes.

²⁰¹ Felix Salzer, « Die Sonatenform bei Franz Schubert », *Studien zur Musikwissenschaft*, XV (1928), p. 86-125.

²⁰² Hascher, p. 251 : « Ainsi, l'évolution des développements depuis Carl Philipp Emmanuel Bach (et même, pourrait-on dire, depuis Jean Sébastien) peut-elle se ramener à l'évolution de cette matrice intermédiaire, à la façon dont celle-ci s'est complexifiée par l'accroissement de la fréquence et de l'importance de ses accidents ».

²⁰³ *Ibid.*, p. 253 et suivantes.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 253 : « La démarche de Schubert est bien ici de terminer une évolution déjà bien avancée, plutôt que de se placer en rupture avec celle-ci. Cette démarche est perceptible dès les premières œuvres du compositeur ».

sans que le parcours global du développement ainsi que sa destination ne s'en trouvent entravés²⁰⁵.

Cette vision a amené Xavier Hascher à faire apparaître, dans son analyse, la majeure partie des événements harmoniques du développement, en faisant le choix de conserver certains d'entre eux – qui auraient pu se voir relégués à un niveau de surface –, afin que ce développement ne marque pas de divergence ou d'incompatibilité fondamentale avec les diverses remarques générales formulées ci-dessus, à savoir « l'affirmation harmonique des degrés de la matrice », phénomène par ailleurs indiscutable que Felix Salzer relève également par l'usage du terme de « points de stabilité » (*Haltepunkte*)²⁰⁶. C'est ainsi à ce moment précis qu'un autre problème d'interprétation, impossible à trancher, se pose, à savoir la détermination exacte du degré hiérarchique précis des événements harmoniques retenus pour cette période ainsi que le niveau structurel dans lequel ils peuvent s'inscrire. Hascher lui-même concède que l'on pourrait envisager ce développement uniquement sous la forme d'une prolongation de *la*²⁰⁷, ce qui nous montre que ce type d'analyse, malgré toute sa pertinence, ne peut empêcher une certaine subjectivité de s'exercer, notamment quand il s'agit de trancher clairement à propos de la hiérarchie réelle conférée à tel ou tel accord ou telle zone harmonique. De fait, alors que la réexposition du mouvement se retrouve amputée d'une part significative des inflexions harmoniques qui la composent, ce développement central, par ailleurs de dimensions modestes ramenées à l'ensemble du mouvement (102 mesures, ce qui semble logique au vu des dimensions du deuxième groupe), occupe une place selon nous disproportionnée au sein de cette analyse, où certaines simples dominantes d'appui ont été conservées (c'est le cas du mouvement de basse sur le *la* précédant *ré* sur II, ainsi que du *do* précédant *fa* sur IV_b), le cas du *ré*_b sur \flat II posant également un problème d'interprétation²⁰⁸.

De fait, l'approche schenkérienne, si elle s'acquitte de sa tâche qui consiste pour l'essentiel à la révélation des différents niveaux harmoniques qui composent ce mouvement, ne peut cependant pas satisfaire une vision interprétative dans laquelle les différents paramètres compositionnels se présentent en interaction, et où l'harmonie semble se cristalliser en périodes relativement autonomes, en épisodes qui se singularisent tout autant par leurs durées, par leurs contenus respectifs, que par l'absence de directionnalité apparente que manifestent certains d'entre eux.

Afin de poser les choses et de faire apparaître une vision concrète et proportionnée du plan formel de ce mouvement, nous avons adopté le postulat selon lequel les différentes sections se définissent essentiellement par la parenté des contenus thématiques qu'elles proposent, tout en s'appliquant, dans la continuité de ce travail, à relever les procédés de composition s'appuyant

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 252 : « Que ce parcours soit contraint par l'existence d'un but harmonique prédéterminé ne lui ôte en rien sa nécessité propre, et complète de manière indispensable la définition du développement en même temps que l'affirmation de son but ».

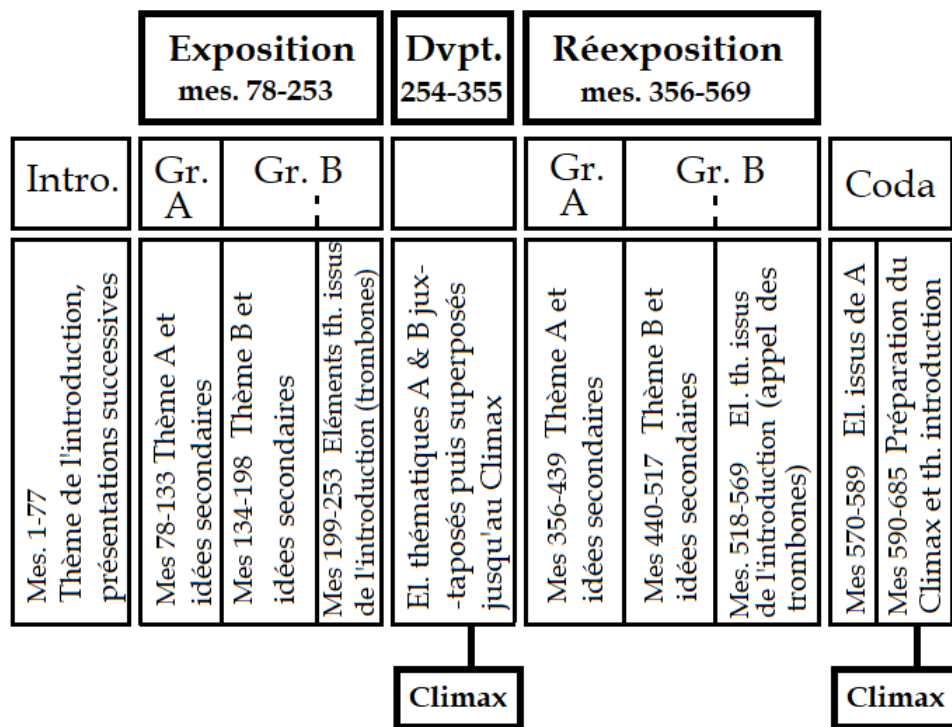
²⁰⁶ Nous pouvons remarquer que plusieurs dominantes auxiliaires (dominantes « d'appui »), d'une durée de deux mesures (la basse *la* précédant II, ainsi que la basse *do*, précédant IV_b) ont été conservées.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 240 : « La particularité principale de ce développement est de commencer et de finir sur \flat VI, dont il constitue de ce fait l'équivalent d'une vaste prolongation ».

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 240 : « Du fait de son intégration à une progression subordonnée aboutissant à II, l'appartenance de \flat II (*ré* bémol=*do* dièse) à la matrice intermédiaire est douteuse ».

sur le déploiement spécifique de ces contenus thématiques, afin d'établir dans quelle mesure ces derniers s'inscrivent ou non au sein d'une trajectoire « dramatique » de la structure.

Figure 20 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, plan formel général.



Analyse de détail

Introduction

Nous avons veillé, dans la figure 20, à représenter la durée des différentes sections de ce mouvement de façon proportionnée. Le premier élément d'importance, selon nous, réside dans la place significative occupée par ce que la plupart des analyses qualifient « d'introduction », et qui se révèle en définitive nettement plus étendue que le premier groupe thématique à proprement parler (77 mes. contre 55). Cette introduction, en outre, présente la particularité non pas de préparer de façon succincte ou progressive l'arrivée d'une première véritable idée thématique qui serait énoncée au sein du premier groupe, mais de proposer, dès la première mesure, une idée thématique puissante et autonome de huit mesures qui installe le ton principal de *do* majeur (exemple 6), jouée aux cors (mes. 1-8) que nous qualifierons de « thème de l'introduction » et qui fait lui-même l'objet d'un travail de variation orchestrale en quatre temps (mes. 9-16, 29-36, 61-67), sur lequel nous reviendrons également de façon plus large dans notre seconde partie.

Exemple 6 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 1-8, cors, thème de l'introduction.

Chaque présentation de ce thème est entrecoupée d'une transition, à chaque fois plus développée (notamment au niveau de la diversité des harmonies de proximité), faisant apparaître plusieurs idées secondaires construites à base des motifs *a* et *a'* du thème de l'introduction et appelées à être réutilisées (exemples 7 et 8).

Exemple 7 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 24-26, hautbois et clarinette 1, motif *a*.

Exemple 8 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 59-61, hautbois, clarinettes et flûtes.

La dernière de ces transitions donne lieu à une préparation de dominante du thème *A* de l'exposition particulièrement appuyée (mes. 68-77), donnant une idée du rapport au temps musical appliqué dans le reste de la symphonie. En effet, à un thème « massif », dont l'essence rend difficile tout travail de variation harmonique²⁰⁹, sont contrebalancées des phases de transition, élaborées à base d'éléments motiviques certes issus de ce thème mais plus courts et plus flexibles, et qui permettent une meilleure mobilité harmonique. C'est le cas par exemple de la vaste transition qui s'intercale entre la troisième et la quatrième présentation du thème (mes. 36-60).

²⁰⁹ Notons qu'à chaque présentation, le premier thème ne subit strictement aucune modification, excepté lors de la cadence finale (lors de ses deux dernières présentations) afin d'initier un mouvement et une séquence harmonique.

Exemple 9 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 46-59, réduction pour piano puis réduction harmonique (portées inférieures), progression harmonique et différentes tonalités.

46 a 47 48 a 49 a 50 a

Do: V (bVI)
La♭: I V I

51 a 52 a 53 a 54 55

La♭: V I Do: bII
ré♭: V i (iv)
fa: bvi?

56 a 57 58 59

Do: iv I
fa: i

Elle développe, après une longue prolongation de dominante (mes. 38-47) une progression harmonique que nous pourrions qualifier de « digression », qui visite les tons éloignés de *la*_b majeur et de *ré*_b majeur avant de se clore et de retourner à son point de départ, en faisant simplement circuler d'un pupitre à l'autre le motif *a* présenté ci-dessus ; mais dans ce cas précis ce motif impulse les changements successifs d'harmonie de proximité (exemple 9). Nous pouvons constater que la trame rythmique de ce passage, s'appuyant par tuilage sur le motif *a*, est particulièrement simple et régulière ; la complexité réside plutôt dans l'ambiguïté des connexions harmoniques qui échappent en grande partie à une analyse traditionnelle par degrés telle que nous l'avons volontairement présentée ici : en effet, les divers changements d'harmonie se produisent par « glissement » et par maintien d'une ou deux notes communes d'un accord à l'autre, ce qui crée une sorte de mixture modale, visitant de façon précipitée des tonalités de surface (telle *ré*_b mineur), particulièrement chargées en bémols et de ce fait très éloignées, au sens diatonique du terme, de la tonique *do* ; ces « emprunts » semblent être mis à profit davantage pour leur couleur contextuelle particulière que dans une quelconque logique hiérarchique de ces enchaînements. Cette mixture se « résout » (ce terme nous semble impropre car aucune dynamique cadentielle n'agit au sens strict) sur le ton de *do* majeur, presque par hasard (mes. 59), après un long flottement de plusieurs mesures où chacun des deux accords précédents (*ré*_b et *fa*) auraient pu prendre une toute autre direction. Il est également notable, au cours de ce passage, que le seul enchaînement codifié et parfaitement balisé par la syntaxe classique, à savoir : septième de dominante puis tonique de *la*_b majeur (mes. 48-52) est lui-même manifestement affaibli de façon volontaire par Schubert qui maintient obstinément une pédale de tonique.

Engendrement des principales idées thématiques

Cette introduction élargie ne se contente pas de pourvoir la première partie du mouvement en matériau thématique ; en effet, ces idées fécondent également le premier thème de l'exposition, qui n'est pas un véritable « thème » au sens traditionnel du terme, et dont l'ossature rythmique est manifestement une diminution du complexe rythmique qui « tuile » le motif *a* (exemple 10).

Exemple 10 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 78-79, cordes, élément thématique initial du premier groupe (début du thème *A*).



En outre, les sections terminales du deuxième groupe thématique (exposition, mes. 199-253, et réexposition, mes. 518-569), témoignent, selon nous, d'une autonomie significative vis-à-vis de celui-ci, en s'appuyant sur des idées thématiques rythmiquement contrastantes, et dont la forte parenté avec les éléments principaux de l'introduction est indiscutable. Le plus identifiable de ces éléments est le motif de trombones, directement copié sur *a* et transposé au demi-ton inférieur, qui apparaît mesure 199 (exemple 11) et qui se développe progressivement au cours d'une vaste séquence harmonique, jusqu'à engendrer la large phrase, doublée à la tierce, de la

mesure 229 qui installe le ton de la dominante, phrase directement issue de l'élément secondaire de l'introduction des mesures 59-61 (déjà présenté en exemple 8) et simplement transposée (exemple 12).

Exemple 11 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 199-205, trombones, cors, hautbois, clarinettes, flûtes et bassons.

199 200 201 202 203 204 205

Flûtes & Hautbois

Bassons, Cors & Clarinettes

Trombones

a' (transposé)

a' modifié

pp

Exemple 12 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 228-231, flûtes.

228

Flûtes

ff

Enfin, le thème principal de l'introduction (déjà présenté en exemple 6) est puissamment réinvesti, en deux temps, à la fin de la coda (d'abord par les vents, mesures 662-671, puis par l'ensemble de l'orchestre, mesures 672-685) mais de façon légèrement modifiée : suppression des mesures 4 et 6 du thème initial, ajout final d'une cadence parfaite supplémentaire ainsi que d'une mesure de silence afin d'insister à la fois sur le caractère conclusif de cette phase mais également afin de rééquilibrer la carrure suite à la suppression des deux mesures en question (voir l'exemple 13).

Exemple 13 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 672-684, violons, retour du thème de l'introduction, comparaison avec les mes. 1-8.

672

Violons

ff fz fz fz

mes. supprimées

1 2 3 4 5 6 7 8

Cors

p pp

Nous pouvons constater que cette introduction « élargie » ainsi que les différentes sections qui en sont thématiquement issues, telles des engendremens successifs (et dont la toute dernière, à savoir la coda, assume une fonction conclusive d'un poids bien supérieur à celle du retour du deuxième groupe thématique lors de la réexposition) s'inscrivent dans une trajectoire formelle autonome, en marge des autres éléments que sont les deux groupes thématiques ainsi que le développement central qui, de leur côté, sont pleinement et aisément assimilables aux grandes lignes définissant la forme sonate (avec toutefois un certain nombre de libertés prises par Schubert, nous l'avons déjà vu, dans la déploiement du parcours tonal). Nous sommes ainsi manifestement en présence de deux vastes structures imbriquées l'une dans l'autre et qui semblent obéir à des logiques contradictoires.

D'un côté, un « arc » qui se déploie en diverses étapes, sur l'étendue complète du mouvement et d'où la dialectique tonale n'est toutefois pas totalement absente (la section des mesures 199-253 installe le ton de la dominante, celle des mesures 518-569, transposition stricte de la précédente à la quinte inférieure, réinstalle automatiquement la tonique), tandis que l'irruption finale en deux temps du premier thème (mes. 662-685) agit comme un lointain écho de l'introduction que l'on peut également voir comme un point d'équilibre, de contrepoids, dans une éventualité selon laquelle le mouvement serait en définitive construit essentiellement selon un principe de symétrie.

Exemple 14 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 78-86, cordes puis hautbois, clarinettes et flûtes, thème A du premier groupe thématique.

Exemple 15 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 134-142, hautbois et bassons, thème B (début du second groupe thématique).

De l'autre, une architecture s'inscrivant dans la logique formelle bi-thématique de la forme sonate mais dont les lignes de force apparaissent considérablement affaiblies : d'une part, les caractères respectifs des deux groupes thématiques ne nous semblent que faiblement contrastants l'un avec l'autre, en comparant les physionomies respectives des exemples 14 et 15 ; d'autre part, la résolution tonale du « conflit » initial qu'aurait dû installer cette nette opposition des deux groupes thématiques – tant dans les contrastes de caractère rythmique et mélodique que dans la polarisation explicite tonique-dominante – n'est pas pleinement convaincante, de par l'usage de tonalités secondaires qui « diluent » nettement l'influence du ton de la dominante qui n'est installée que relativement tard (mes. 174) au sein du deuxième groupe thématique de l'exposition. Ce deuxième groupe démarre, pratiquement sans aucune préparation (mes. 134), sur une longue étape intermédiaire de présentation thématique dans le ton relatif de la dominante (*mi* mineur), ton assez neutre harmoniquement vis-à-vis à la fois de *do* majeur et de *sol* majeur (défini par certains travaux comme *common-tone*, ton apparenté, voire comme l'étape « iii » d'un mouvement tonal I-iii-V) tandis que le deuxième groupe thématique de la réexposition (mes. 440) débute étonnamment non pas sur la tonique mais sur son mode homonyme *do* mineur (assez proche du ton de *la*_b majeur utilisé à divers endroits stratégiques, notamment au cours du développement ainsi que lors de la digression de l'introduction analysée plus haut), la véritable tonique ne s'imposant qu'à la mesure 492.

Développement central

Le développement central de ce premier mouvement (mes. 254 -355), relativement court, opère un travail thématique complexe qui culmine lors d'un épisode d'intensité maximale (« climax », mes. 316 à 325). Le contenu thématique ainsi que le parcours harmonique de ce développement se déploient autour d'un travail de variations et de combinaisons rythmiques, par pupitres, particulièrement élaborées. En effet, Schubert semble s'être borné à réinvestir principalement la substance rythmique des différents éléments thématiques présentés précédemment au cours de l'introduction et des deux groupes thématiques ; aucun de ces éléments n'est occulté. Nous pouvons ainsi aisément identifier l'élément mélodique présenté aux flûtes et aux hautbois à partir de la mesure 256, qui se trouve directement apparenté au thème *B* du second groupe thématique, et dont il conserve cependant les deux seules premières mesures (avec cette doublure caractéristique à la tierce) : Schubert va imposer à cet élément déjà significativement amputé une désagrégation, une dissolution progressive en trois phases (exemple 16), tandis qu'une dynamique inverse semble devoir s'appliquer à un second groupe d'éléments rythmiques a priori disparates mais qu'un examen minutieux nous conduit à considérer comme un ensemble cohérent, indiscutablement apparenté à l'introduction (motifs *a* et *a'* dérivés du premier grand thème, dont seule l'essence rythmique est conservée) ainsi qu'au thème *A* du premier groupe thématique (exemple 17), lui-même dérivé de l'introduction comme nous l'avons déjà vu, et dont l'intégrité initiale n'a été que peu malmenée. Cette double-dynamique inversée semble entérinée par le « climax » des mesures 316 à 325, au cours duquel les trombones, très peu utilisés depuis le début du développement, convoquent à nouveau le motif *a*, dont le mouvement initial (conjoint et ascendant) est scrupuleusement conservé (afin, probablement, de lui conférer un poids plus substantiel qu'aux autres éléments), et à la suite duquel les éléments rythmiques apparentés au thème *B* disparaissent définitivement du développement, comme si

le climax, en dépit de l'impasse harmonique dans laquelle il aboutit (cet aspect fera également l'objet d'une analyse détaillée), devait, pour l'essentiel, asseoir la présence voire la « domination » exclusive de ces éléments rythmiques apparentés soit à l'introduction, soit au premier groupe thématique.

Exemple 16 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 256 et suivantes, évolution de l'élément rythmique du développement apparenté au thème B.

Motif issu des deux premières mesures du thème B :
mes. 256 à 279, bois, rôle mélodique

Trame rythmique seule, mes. 280 à 303, violons 1 et 2, altos, arpèges brisés

Trame rythmique simplifiée et allégée, mes. 304 à 315, altos, violoncelles et contrebasses, accompagnement

Exemple 17 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 256 et suivantes, évolution des éléments rythmiques du développement apparentés au thème de l'introduction et au thème A (premier groupe thématique).

Rythme issu de "a", mes. 256 à 265 (violoncelle)

Rythme issu de l'augmentation de "a", mes. 304 à 319, trombones, ajouté aux strates précédentes

Trame rythmique du thème "A", dont les deux rythmes distinctifs sont présentés à tour de rôle puis simultanément

Element rythmique présenté par intermittences (mes. 268 à 279), puis en continu (à partir de la mes. 280), puis couplé au rythme de triolets ci-dessous (à partir de la mes. 288)

Schubert procède ensuite à diverses distributions de ces éléments rythmiques, par « strates » pour reprendre la terminologie de Julian Horton, ces strates jouant un double rôle : lorsque les textures stratifiées ainsi obtenues manquent volontairement de clarté – du fait de la circulation rapide d'un des rythmes spécifiques d'un pupitre à l'autre –, l'harmonie sous-jacente, marquée par des tonalités de passage peu affirmées et faiblement connectées les unes aux autres, traduit une certaine instabilité. Au contraire, lorsque les différentes strates rythmiques sont clairement affectées à des pupitres spécifiques de façon claire et plus prolongée (au moins sur une durée de huit mesures), le parcours tonal se montre soit statique, soit clairement dirigé vers un but : c'est le cas mesures 256 à 265 (maintien prolongé du ton de *la*_b majeur), ainsi que mesures 304 à 315, où une séquence harmonique parfaitement balisée (*Mi*_b/*la*_b/*Si*/*mi*/*Sol*/*do*) débouche sur le « climax » qui s'enferme à nouveau en *la*_b majeur.

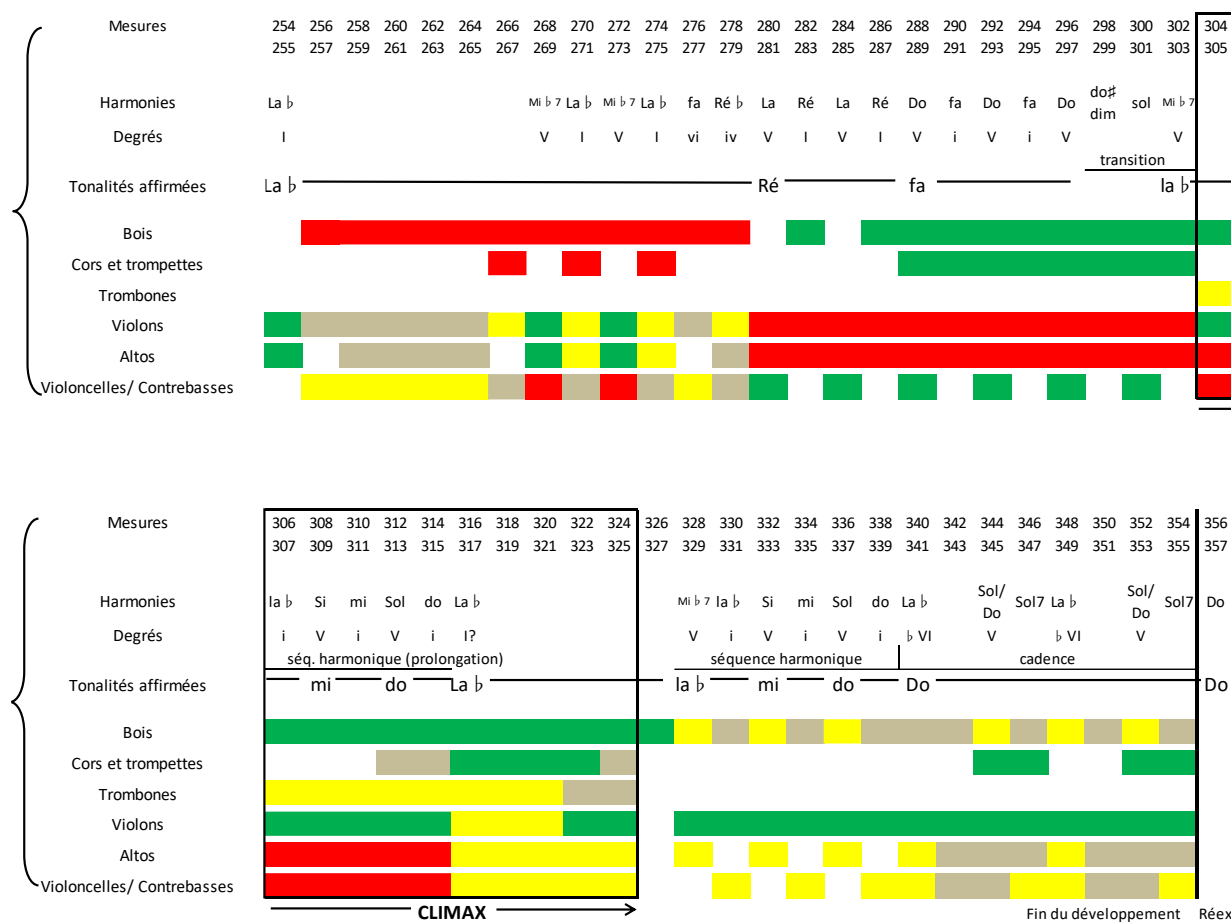
Exemple 18 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 256 et suivantes, distribution des strates rythmiques au cours du développement.

Distribution des strates rythmiques mes. 256 à 265	Distribution des strates rythmiques mes. 304 à 315
Bois	Bois
Violons	Trombones
Violoncelles	Violons
Contrebasses	Altos Violoncelles, Contrebasses

La figure 21 propose une vue d'ensemble du développement, ramené à son plan tonal et aux divers éléments rythmiques qui s'y entrecroisent et qui apparaissent comme polarisés autour de deux grandes catégories de rythmes antagonistes. Afin de pas alourdir son graphisme, nous y avons regroupé les différents pupitres par familles ou sous-familles d'instruments. D'un côté, les segments représentés en rouge désignent ainsi les divers éléments rythmiques apparentés au thème *B*, déjà présentés dans l'exemple 16 et joués par les groupes de pupitres correspondants ; de l'autre, les segments représentés en jaune désignent le seul motif rythmique *a*, tandis que ceux représentés en vert englobent ses diverses déclinaisons, également constitutives du thème *A* (motif *a* tuilé, triolets de noires) présentées dans l'exemple 17. Les segments grisés représentent des valeurs plus neutres, que nous n'avons conséquemment pas considérées comme relevant explicitement de l'une ou l'autre de ces deux catégories (notes tenues, croches arpégées, essentiellement). Le traitement du paramètre rythmique tout au long de ce développement trouve alors au travers de cette figure une traduction visuelle qui nous semble explicite : Schubert joue principalement sur le degré de complexité des combinaisons de strates rythmiques pour, comme nous l'évoquions plus haut, souligner les inflexions harmoniques du plan tonal, tandis que cette stratégie d'antagonisme rythmique semble s'appuyer sur une sorte de dialectique qui doit également trouver sa résolution. Nous pouvons ainsi constater que l'ensemble fait apparaître quatre sections distinctes, de dimensions équivalentes : la première (mes. 254-279, 26 mesures) réintroduit fermement le dessin mélodico-rythmique du thème *B* (flûtes et hautbois), soutenu timidement par des valeurs apparentées au motif *a* ou au thème *A* aux cordes, le tout fermement ancré dans le ton de *la*_b ; la deuxième (mes. 280-303, 24 mesures) déporte (ou « déclasse » ?) la strate rythmique rouge du thème *B*, précédemment déclamée par les bois, vers les cordes aigües, tandis que le dessin rythmique du thème *A* s'affirme davantage, le tout sur une série de modulations plus rapprochées, articulées selon des relations de tierces ; la troisième (mes. 304-325, 22 mesures) correspond au climax au cours duquel l'antagonisme rythmique est « liquidé » à la fois par l'irruption des trombones (qui font étrangement écho à leur précédente entrée de la mesure 199) et par la disparition de la strate rouge mesure 315 ; la quatrième et

dernière section (mes. 326-355, 30 mesures) se charge de dissiper le climax, d'aérer considérablement la texture et de réorienter l'ensemble vers une préparation de dominante de la réexposition. À cette occasion, nous pouvons également remarquer que les valeurs rythmiques sont présentées de façon plus espacée, tandis que la séquence harmonique de la première partie du climax (mes. 304-317) est y reproduite (mes. 328-341), jusqu'à ce que la dominante structurelle soit aisément perçue.

Figure 21 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 254-357, modélisation du développement (harmonie et polarisation rythmique).



Pour terminer sur ce développement, revenons plus en détail sur son plan tonal, très habilement agencé et qui semble présenter la physionomie d'une pyramide : le ton de *la*_b majeur y est sous-entendu en permanence, à tel point qu'on pourrait considérer ce développement, dans son intégralité, comme une vaste « prolongation » autour de cette tonalité. Nous renvoyons ainsi utilement à la figure 19, qui témoigne d'une interprétation qui diverge, en tout cas dans sa première partie, de celle proposée ici : nous aurions plutôt tendance à considérer que la première moitié de ce développement, c'est à dire jusqu'au début du climax (ce qui correspond au premier système de la figure 21), consiste plutôt en une *equal division* de l'octave qui procéderait (en hauteur nominale) par tierces mineures ascendantes : *la*_b puis *ré* (en considérant que le *si*, qui aurait

virtuellement pris place entre les deux, est sous-entendu), ensuite *fa* (mes. 288) et enfin de nouveau *la*_b ; la seconde moitié parcourt également l'octave *la*_b-*la*_b mais dans l'autre sens (en descendant), au moyen de tierces majeures cette fois-ci (*la*_b-*mi*-*do*-*la*_b) et à deux reprises (voir la ligne de basse de la figure 19 dans le segment correspondant, à la fin du premier système) jusqu'à la préparation de dominante, le ton de *la*_b lequel devient au niveau harmonique de surface une approche cadentielle de type \flat VI.

Conclusion partielle

L'analyse de ce 1^{er} mouvement – à propos duquel il restait évidemment un certain nombre de choses intéressantes à dire, notamment concernant la coda – nous a permis à la fois d'interroger de façon critique diverses approches formelles que nous aurions pu adopter mais aussi d'esquisser certaines tendances qui, de fait, vont s'appliquer de façon plus systématique dans nos analyses à venir et qui, nous l'espérons, viendront confirmer le bien-fondé de nos hypothèses de travail. La vision de la forme, chez Schubert (et plus tard chez Bruckner), ne trouvera pas grand avantage – selon notre propre sensibilité analytique en tout cas – à être réduite à un ligne schenkérienne qui, de par sa nature même, occulte un paramètre rythmique dont la complexité et le traitement souvent synchronisé avec l'harmonie de proximité (comme nous avons pu l'apprécier au sein du développement) semble être un marqueur fort du style symphonique développé par ce compositeur, et, qui de fait, ne peut en aucune façon être laissé de côté ; de même, le recensement des « points de passage » constitutifs de la *sonata theory* présentée au cours de ces pages ne nous apparaît pas indispensable, et ce quel qu'en soit le bien-fondé, comme si l'observation et la comparaison minutieuse et intuitive de points de détail paramétriques, sans véritable *a priori*, semblait s'imposer à nous, en attendant d'en tirer les conclusions d'ordre général qui nous permettront d'esquisser chapitre après chapitre un véritable *style*, dans l'ensemble de ses composantes, style qui pourra ensuite être plus facilement confronté à celui de Bruckner.

II. Deuxième mouvement, Andante con moto

Avant-propos

Le deuxième mouvement, Andante con moto, a récemment fait l'objet d'une analyse détaillée de la part de Lauri Suurpää²¹⁰. Cette analyse vise à mettre en avant le caractère dramatique, narratif et expressif de ce mouvement lent de 380 mesures, dans lequel les différents éléments thématiques, fortement contrastants, sont associés par l'auteur à des archétypes (ou *topiques*) extra-musicaux. La juxtaposition de ces archétypes, selon lui, fonde une sorte de trajectoire narrative, dont les enjeux formels rentrent (de fait) en contradiction avec les attendus d'une structure qui semble pourtant approximativement obéir, par pure convention, au modèle de la forme sonate sans développement²¹¹.

Suurpää, avant de développer sa propre vision analytique, s'est au préalable efforcé – dans ce qui pourrait donner l'impression de vouloir satisfaire à un exercice imposé – de confronter ce mouvement aux modèles théoriques de la forme sonate d'Hepokoski et Darcy, évoqués précédemment. Sans surprise, l'exposition du mouvement (mes. 8-159) laisse apparaître plusieurs entorses au modèle, entorses sur lesquelles l'auteur s'appuie (en veillant à rester éloigné de toute controverse), afin de cibler plus précisément son propre propos²¹². Toutefois, nous allons y revenir en détail, si le plan tonal de ce deuxième mouvement s'écarte à certains égards du « modèle » classique théorisé par Hepokoski et Darcy, notamment au niveau de la ponctuation cadentielle, induisant une « non-résolution des tensions de l'exposition », nous sommes pourtant bel et bien en présence de deux groupes ou « zones » thématiques fortement contrastants, tant sur le plan des tonalités que du contenu mélodico-rythmique²¹³. Ce respect quelque peu superficiel des contours généraux de la forme cache une réalité de détail bien plus complexe. L'examen plus précis du contenu thématique de chacun des deux groupes révèle effectivement une logique compositionnelle autonome, fondée sur l'interpénétration de courts éléments contrastants, tant thématiques, formels, que mélodico-rythmiques. Ce travail compositionnel complexe provoque, d'une certaine façon, un déplacement de l'ensemble du processus de génération de la tension initiale du mouvement – tension habituellement assurée par un déséquilibre de caractères et de tonalités net et aisément perceptible entre les deux groupes thématiques de

²¹⁰ Lauri Suurpää, « Longing for the Unattainable: The Second Movement of the "Great" C Major Symphony », dans *Schubert Late Music*, p. 219-240.

²¹¹ L'idée majoritairement admise selon laquelle cet Andante répond au modèle de la forme sonate sans développement est contredite par Beth Shamgar qui y voit plutôt un hybride de forme sonate et de rondo-sonate. Voir « Schubert's Classic Legacy: Some Thoughts on Exposition-Recap. Form », *The Journal of Musicology*, 18/1, 2001, p. 150-169.

²¹² *Ibid.*, p. 220-221 : « Significantly, in the Schubert exposition neither a medial caesura nor an essential expositional closure arrives. As a result, neither the first nor the second of the exposition's main part exhibits a clearly articulated closing gesture, a factor that suggests that the exposition's tensions remain in some fundamental sense unresolved ».

²¹³ *Ibid.*, p. 220 : « The exposition first seems to follow classical principles, clearly dividing into two parts : the first in the A minor tonic, the second in the contrasting F major. The two-part division is made unambiguous by a thematic and harmonic contrast that underlines the beginning of secondary theme zone in bar 93 ».

l'exposition –, vers cette interpénétration incessante d'éléments de détail nettement plus resserrés et de caractères contrastants. Ainsi, il nous semble intéressant, en quelques pages, de préalablement nous appuyer sur les repérages proposés par cette analyse centrée sur le rôle formel de ces différents archétypes ou *topiques*, avant de prolonger (ou de pondérer) ses conclusions par des exemples que nous aurons explicitement choisis pour étayer notre propre démarche.

Caractères (ou *topiques*) antinomiques et implications formelles

Exposition thématique

Nous nous permettons ici de fidèlement reproduire et de synthétiser les principaux éléments d'analyse proposés par Lauri Suurpää (figure 22). Son analyse formelle de l'exposition du mouvement (mes. 8-159) montre une organisation interne marquée par la juxtaposition et la répétition quasiment textuelle d'éléments thématiques assez fortement contrastants. Le premier groupe thématique (mes. 8-92) se compose ainsi de l'alternance stricte des deux « thèmes » *a* et *b*²¹⁴.

Figure 22 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, structure formelle de l'exposition, d'après Lauri Suurpää.

Introduction (mes. 1-7)	Premier groupe thématique (mes. 8-92) (transition et "MC" omises)					Deuxième groupe et "retransition" (mes. 93-159) "EEC" omise
	a1	b1	a2	b2	a3	"lead-in"
	(8-29)	(30-44)	(45-57)	(58-75)	(76-88)	(89-92)

Chacun de ces deux thèmes *a* et *b* propose lui-même un contraste interne entre deux *topiques* extra-musicaux qui rentrent en tension : la marche militaire (mode mineur, proposant des rythmes pointés ainsi que de forts appuis rythmiques de basse sur la pulsation) et l'épisode pastoral (mode majeur, plus expressif et legato). Selon Suurpää, c'est la juxtaposition de l'ensemble de ces éléments contrastants (voir l'exemple 19), à qui Schubert confère non seulement un caractère mélodico-rythmique particulièrement marqué mais aussi et surtout une véritable « connotation expressive », qui « fonde une trajectoire narrative » qui va par la suite « s'amplifier²¹⁵ ».

²¹⁴ Notons que l'usage des lettres *a* et *b* au sein même d'un premier groupe thématique de forme sonate pourrait prêter à confusion, mais nous avons préféré reproduire scrupuleusement la nomenclature choisie par l'auteur.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 223-224 : « In the movement, march and pastoral are not only neutral topical labels, but have quite clear expressive connotations [...], the juxtaposition of the march and minor with the pastoral and major provides a foundation for a narrative trajectory that expands throughout Schubert's movement ».

Ce contraste s'incarne au sein même de *a* par l'opposition frontale entre la marche en *la* mineur (mes. 8-23) et la codetta (mes. 24-29), simple parenthèse expressive dont la tonalité majeure apporte un éclairage différent, ainsi qu'au sein de *b* par une opposition moins marquée mais plus diffuse : le matériau mélodico-rythmique de base, au caractère de marche, se trouve en quelque sorte amendé par cette parenthèse au caractère pastoral mais « incertain » selon Suurpää (mes. 32-33, puis transposé mes. 36-37, voir l'exemple 20).

Exemple 19 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 8-29, *a*, réduction pour piano, d'après Lauri Suurpää.

Marche
Antécédent

8

15

Conséquent

Demi-cadence

23

Pastorale
Codetta

Cadence Parfaite
La M

De façon complémentaire, nous remarquerons également que la segmentation du thème de marche est assez particulière : la dichotomie antécédent-conséquent, affirmée par les cadences, est claire, l'ensemble présente une durée de 16 mesures, mais les irrégularités internes s'y multiplient : l'antécédent, d'une durée de 9 mesures, se répartit en deux demi-phrases respectivement de 3 et 6 mesures, tandis que le conséquent (plus court, 7 mesures seulement) voit sa seconde demi-phrase raccourcie. Nul doute que cette segmentation irrégulière n'est pas due au hasard et qu'elle aura aussi son rôle à jouer dans cette quête d'équilibre que le mouvement devrait en toute logique proposer.

Exemple 20 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 30-44, *b*, réduction pour piano, d’après Lauri Suurpää.

Le deuxième groupe thématique, significativement plus court, (mes. 93-159 puis 267-329) s’appuie sur un thème au caractère pastoral en *fa* majeur (voir l’exemple 21), qui, contrairement aux procédés de juxtaposition utilisés au sein du premier groupe, n’est pas directement confronté à une marche en mode mineur, ce qui pour Suurpää, confère un caractère « incertain » à cet épisode dont le ton principal n’est en outre jamais réaffirmé de façon claire par des procédés cadentiels usuels²¹⁶.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 227. L’auteur n’accorde que peu d’intérêt à ce deuxième groupe thématique. Il est parfaitement exact que l’essentiel des enjeux « narratifs » sont déplacés et circonscrits au sein du premier groupe, dont le point culminant va se situer au cours de la réexposition ; cependant, un examen plus précis montrera que Schubert s’est également appuyé, dans cette section, sur l’idée d’interpénétration d’éléments contrastants, mais de façon certes moins marquée qu’au sein du premier groupe.

Exemple 21 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 93-96, cordes, thème principal du deuxième groupe thématique.

93 Violons II

Contrebasses et bassons

Réexposition thématique

La réexposition (mes. 160-329, voir la structure globale reproduite en figure 23) démarre par des « altérations du matériau de *a* et *b* » mais propose surtout une confrontation directe entre les deux caractères antagonistes « d'ordre » et de « transgression » suggérés par Suurpää²¹⁷. Cette confrontation directe, évitée lors de l'exposition, se cristallise lors de la section appelée *b2* (mes. 210-250) qui forme « le point culminant dramatique du mouvement ». Cette section, sorte de réécriture élargie de *b*, est analysée dans une perspective schenkérienne, l'auteur étant amené de fait à privilégier, une fois la réduction harmonique opérée, le mouvement mélodique de la partie supérieure au travers des principales étapes harmoniques qui jalonnent cette section. L'harmonie de surface se trouve reléguée (il ne s'agit pas d'un jugement critique de notre part mais du relèvement d'un fait inhérent à la démarche adoptée) à divers qualificatifs superficiels de « claire », « implicite » ou « indéterminée », qui appelle ci-après à une analyse plus profonde de notre part au moyen de nos outils spécifiques²¹⁸. Toutefois, les conclusions formulées par Suurpää, si elles n'approfondissent ni les spécificités (selon nous capitales) de la nature exacte des transformations harmoniques (cantonées aux qualificatifs cités-ci dessus), ni celles de la texture orchestrale voire du travail motivique, font cependant apparaître l'essentiel : l'indétermination harmonique de cette section *b2*, faite d'enchaînements complexes qui « dissolvent » momentanément le caractère fonctionnel de l'harmonie, suspend et détourne le déroulement attendu du discours, provoquant une sorte d'impasse propice à la libération ultérieure de la tension préalablement accumulée²¹⁹.

Cette libération s'appuie non pas sur une dynamique résolutive mais sur un travail complexe d'accélération et de densification, à la fois rythmique et orchestrale, qui n'est pas sans rappeler

²¹⁷ *Ibid.*, p. 224-225 : « I suggest that the march and minor mode stand for order, while the pastoral and major mode represent the ultimately unattainable transgression, a hoped-for illusion that is the very foundation of the notion of pastoral ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 228.

²¹⁹ Ce sentiment d'impasse harmonique, de statisme, est en outre favorisé par l'usage d'une arpégiation par tierces mineures de la basse (division égale de l'octave) au sein d'un environnement chromatique (mes. 221 à 247) ; ce qui produit notamment cet effet : « Owing the equal subdivision of the octave, the indeterminate harmonic quality that governs the musical surface also penetrate the deeper structural levels » (p. 230). Cette remarque va dans le sens de nos propres observations : la nature et la fréquence des harmonies de surface induisent bien souvent l'articulation plus générale du plan de développement harmonique (« the deeper structural level ») des œuvres de Schubert et Bruckner que nous allons soumettre à l'analyse.

le climax du développement du premier mouvement (voir infra). Nous allons également le préciser en détail ci-après au moyen de nos propres analyses.

Figure 23 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, structure formelle de la réexposition, d’après Lauri Suurpää.

Premier groupe thématique (mes. 160-266) (I#: Cadence imparfaite "MC" (medial caesura))					Deuxième groupe et transition vers la coda (mes. 267-329) "ESC" omise
a1 (160-181)	b1 (182-196)	a2 (197-209)	b2 (élargi) (210-250)	c (251-267)	

La section *c*, dans la continuité de *b2*, « combine les deux caractères primaires du mouvement, la marche et l’épisode pastoral²²⁰ ». Cette section, partiellement réécrite, évite ostensiblement la résolution cadentielle attendue qui intervient cependant mesure 267.

Cette analyse de Lauri Suurpää démontre de façon convaincante la pertinence d’une lecture archétypale, par *topiques*, appliquée au matériau mélodique de ce deuxième mouvement dans une perspective de compréhension de sa structure formelle. L’usage particulièrement marqué des deux principaux *topiques* de ce deuxième mouvement, la marche et l’épisode pastoral, semble effectivement constituer une sorte de matrice de développement dramatique qu’il serait erroné de considérer comme un simple procédé décoratif. Cette « lutte » se déploie selon une architecture autonome, imbriquée au sein du moule de la forme sonate et qui rentre partiellement en contradiction avec la logique de résolution dialectique de cette dernière ; nous avons également constaté cette apparente contradiction à propos du premier mouvement. L’hypothèse de Suurpää, à laquelle nous souscrivons pour l’essentiel, s’enferme cependant parfois dans une lecture (qui nous semble) trop exclusivement centrée sur la personnification extra-musicale des deux principaux caractères antinomiques, s’obligeant de fait à interpréter selon ce biais l’ensemble des phénomènes mis à jour au moyen d’analyses par ailleurs judicieuses et tout à fait fines ; l’issue de la lutte entre « la lumière et l’obscurité », « l’ordre et la transgression », voire entre tout autre type de personnification apparaît incertaine, ce qui, d’une certaine façon, ressort dans sa conclusion²²¹.

²²⁰ *Ibid.*, voir p. 231 et 232 pour une analyse harmonique détaillée de cette section *c*.

²²¹ *Ibid.*, p. 240 : « In the movement, the pastoral and the major could be understood as « shining rays of light » which « shoot through the darkness of night », and the impossibility to establish these objects of yearning might be seen as “destroying within us all feeling but the pain of infinite yearning”. Schubert’s movement can thus be seen to be clearly poetic, but its poetry is not to be associated why any given extra-musical programme. In this sense the movement in a quintessentially Romantic work: it seems to have a message, but that message is thoroughly ineffable ».

Matériau thématique et travail rythmique

Cette idée de confrontation, de lutte, demeure centrale dans ce deuxième mouvement, structurant celui-ci en profondeur. Les différentes possibilités d'exégèse de ce phénomène (notamment selon des interprétations explicitement extra-musicales, comme détaillées ci-dessus) ne modifient en rien la nature profonde ainsi que les implications, tant au niveau du développement dramatique que de la structure formelle, rattachées à ce dernier. Les éléments d'analyse nouveaux que nous allons développer vont, tout en conservant comme fil conducteur la prééminence structurante de cette opposition, privilégier l'idée d'interpénétration entre les deux caractères en présence. Cette interpénétration, comme nous allons le constater, se produit sur plusieurs niveaux paramétriques (matériau thématique, forme, rythme, changements de mode) et conduit à un balancement constant, nourri par des changements d'éclairage particulièrement subtils, entre les deux caractères principaux (marche et caractère pastoral) déjà identifiés.

Elaboration du matériau thématique de base

Tout d'abord, nous devons préciser que l'élaboration du matériau thématique de ce deuxième mouvement obéit à une logique organique qui se déploie au travers de l'ensemble de la symphonie. Paul Gilbert Langevin a par ailleurs déjà proposé de précieux éléments d'analyse détaillant la structure motivique (motifs, cellules) appliquée à la construction des thèmes de l'ensemble des différents mouvements de « La Grande »²²². Nous ne pouvons souscrire en totalité à cette approche, parfaitement légitime mais qui, en dissociant le paramètre rythmique et le paramètre mélodico-harmonique, propose des modèles de cellules dont le caractère intrinsèque ne nous apparaît que trop peu marqué, anecdotique en quelque sorte (dans le sens où des cellules aussi rudimentaires pourraient tout à fait se retrouver où qu'on les cherche), nous renvoyons à l'exemple 22 :

Exemple 22 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », matériau cellulaire de base, d'après Paul Gilbert Langevin.

Cellules rythmiques			Cellules mélodico-harmoniques		
Principale	Secondaires		Principale	Secondaire	
					
(x)	(y)	(z)	(a)	(a')	(b)

Ces éléments motiviques ainsi isolés engendrent, en se combinant (soit dans leur état initial, soit en se trouvant modifiés par les procédés contrapuntiques usuels de diminution, de renversement...), l'ensemble du matériau thématique de la symphonie ; c'est notamment le cas du grand thème de l'introduction du premier mouvement (voir l'exemple 23) :

²²² Langevin, *Revue Musicale* 355-56-57, p. 110 et 111 (annexes).

Exemple 23 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 1-8, structure cellulaire du premier thème de l'introduction, d'après Langevin.

Nous remarquerons que la « synthèse » des cellules (y) et (a) trouve son équivalence dans notre propre motif mélodico-rythmique a (voir *supra*), tandis que cette même « synthèse » de (y) et de (a) , à laquelle l'on fait précéder (b) , équivaut quant à elle notre a' , à savoir essentiellement l'appel des trombones à la mesure 199 du 1^{er} mouvement. En observant rétrospectivement notre propre méthodologie, nous avons instinctivement préféré, dans une démarche en tous points similaire à celle de Langevin (avant même d'avoir pris connaissance de ses travaux), procéder à une modification d'échelle : ces cellules, peut-être (selon nous en tout cas) trop impersonnelles à ce niveau d'observation car trop « basiques », acquièrent en revanche une certaine substance, un certain poids qu'une écoute même superficielle permet d'identifier aisément, à l'échelle immédiatement supérieure qui est celle du motif mélodico rythmique (notre a et notre a').

Exemple 24 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 8-13 et mes. 93-96, structure cellulaire et motivique des deux principaux thèmes, d'après Langevin.

L'ensemble des éléments apparentés à nos motifs « substantiels » sont appréhendés comme autant de modifications, de variations ou de truchements plus ou moins éloignés du modèle, jusqu'à ce que l'on atteigne le moment critique où la parenté supposée finit par être difficilement justifiable : là aussi, la perception de chacun joue son rôle et l'expérience sensible ne peut être totalement ignorée. En tout cas, un simple intervalle de quarte ou de quinte juste pris isolément (en l'occurrence, la cellule (b)), n'est selon nous pas suffisamment significatif et peut

difficilement être retenu en tant que tel car il s'agit, il faut en convenir, d'un élément compositionnel particulièrement commun. Selon la même démarche, Langevin propose une analyse des principaux thèmes du deuxième mouvement, toujours en prenant comme base les cellules présentées précédemment (voir l'exemple 24).

Nous pouvons remarquer que la présence massive de l'ensemble des cellules recensées rend indiscutable la parenté généralisée entre les différents thèmes. Nous notons cependant que la présence de *(b)*, à plusieurs reprises (à savoir les différents mouvements de quarte ascendante), n'a pas été signalée par Langevin, probablement en raison de son aspect peu significatif. Nous nous bornerons à reconnaître la présence indiscutable de notre motif mélodico-rythmique *a* au sein du thème de marche de ce deuxième mouvement, comme le montre l'exemple 25.

Exemple 25 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 8-10, premier thème de marche : présence du motif mélodico-rythmique *a*.



Ce motif délivre une première impulsion à ce thème, lequel se déploie ensuite autour de lui : le rythme pointé, décliné de différentes façons, apporte le caractère de marche à la ligne mélodique qui, de son côté, alterne d'une part des passages conjoints s'appuyant sur différentes déclinaisons du mouvement mélodique de *a* (ascendant ou descendant), et d'autre part des éléments arpégés. Les passages conjoints les plus rapides sont, dans la plupart des cas, soutenus au moyen de deux harmonies par temps, tandis que les passages conjoints adoptant un rythme plus lent sont à même de supporter une courte formule cadentielle, en quelque sorte « contrainte » par les arpèges qui, positionnés de la sorte (ci-dessus, la deuxième mesure de l'exemple 25), limitent le nombre de possibilités d'harmonisation du thème. Il est toutefois intéressant de noter (nous y reviendrons plus en détail) que la structure mélodique de ce thème rend possible son harmonisation tout aussi bien en *la* mineur qu'en *do* majeur, ce qui explique la facilité avec laquelle l'indétermination modale cultivée par Schubert s'imprègne dans les épisodes de développement et d'extension du matériau.

Tout aussi étonnante est la parenté, si l'on procède à une comparaison plus générale et plus large, entre le thème de l'introduction du premier mouvement (mes. 1-8) et le « conséquent » du thème de marche du deuxième mouvement (mes. 17-23), lequel est ensuite associé à chaque retour de la section *a* (pour rappel, voir les figures 22 et 23). L'exemple 26 nous montre que ces deux thèmes, au-delà des similitudes liées à l'emploi d'un seul et même matériau motivique, semblent présenter une architecture analogue. La ligne mélodique de chaque thème se caractérise ainsi par un même déploiement autour d'une note principale (respectivement *do* et *mi*), laquelle forme le pivot d'une sorte d'axe horizontal, marqué par un certain nombre de stations, rythmiquement mises en évidence par des valeurs longues (ici figurées par les notes entourées). La mélodie se développe et s'enroule, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous de cet axe, tout en

élargissant progressivement son ambitus afin d'atteindre un point culminant lors la quatrième mesure (notes encadrées, respectivement *sol*⁴ et *la*⁴), puis cet ambitus se réduit en respectant grossièrement une sorte d'axe de symétrie vertical délimité par la station centrale sur la note la plus aigüe. Le procédé de construction du thème en *do* majeur s'appuie ainsi clairement sur un « noyau du thème élaboré autour de la tonique et qui y retourne », selon des stratégies déjà relevées chez Mozart²²³. Nous pouvons également remarquer que l'ambitus de chaque thème atteint un intervalle de septième mineure, que chaque thème est marqué par une longueur équivalente réelle de sept mesures (la dernière mesure, dans chaque cas, fait souvent l'objet d'un tuilage) et que cette même façon de tourner autour des notes de l'arpège précontraint en quelque sorte l'harmonisation qui, par le choix des notes de l'axe horizontal (*do* et *mi*) peut habilement jouer de cette ambiguïté modale majeur/mineur, ces deux notes étant communes à chacun des deux accords.

Exemple 26 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} et 2^{ème} mouvements, 1^{er} mvt., mes. 1-8, et 2^{ème} mvt., mes. 17-23, comparaison des structures thématiques et modélisation.

The image displays three musical elements related to Example 26. At the top, the first movement (measures 1-8) for Horns (Cors) is shown in 3/4 time, marked *p* and *pp*. A red vertical line is drawn through the fourth measure, marking a point of symmetry. Below this, the second movement (measures 17-23) for Flute and Clarinet (Hautbois et clarinette) is shown in 4/4 time, marked *pp*. A red vertical line is also drawn through the fourth measure of this movement. At the bottom, a schematic diagram labeled 'Modèle de base' illustrates the thematic structure with a horizontal line and a central red vertical line, showing the relationship between notes and their positions relative to the center.

Au-delà de cette base motivique commune (discutable davantage sur la forme que sur le fond, comme nous l'avons vu précédemment) et d'un procédé de construction thématique qui semblerait révélateur d'une certaine spécificité stylistique, ce sont bien l'ensemble des éléments thématiques de ce deuxième mouvement qui se trouvent par essence interconnectés. Le savoir-faire de Schubert réside, selon nous, dans sa capacité à camoufler la forte similitude structurelle entre les différents éléments thématiques qu'il a élaborés, afin que chacun de ces éléments se trouve, au moyen d'un habillage et d'un éclairage individualisé, en capacité d'assumer un rôle formel autonome.

²²³ Andrea Lindmayr-Brandl, « Quand Schubert écoute Mozart », dans *Le style instrumental de Schubert*, p. 32-33.

Exemples de procédés d'engendrement d'idées secondaires

Afin d'illustrer cette interconnexion, évoquons à présent le thème qui marque le début du deuxième groupe thématique (mes. 93 et suivantes) ; il représente indéniablement une sorte d'écho à l'élément thématique pastoral constituant la codetta de la section *a* du premier groupe (mes. 24-29) ; nous retrouvons également sa trace à la fin de la coda, où il est le fruit de différentes combinaisons motiviques (mes. 357-364), comme le montre l'exemple 27. Nous pouvons y remarquer que Schubert associe, modifie et permute habilement plusieurs motifs mélodico-rythmiques significatifs, tout en mettant à profit ses choix d'orchestration afin d'établir une certaine continuité entre ces différents éléments ; lorsque la direction de la ligne mélodique est renversée par symétrie verticale, le mouvement va soit muter afin de retrouver l'octave (notes entourées, *la* et *mi*), soit conserver un mouvement strict mais qui, par décalage, va se superposer à l'élément muté (motif renversé entre crochets), ce qui se traduit par l'ajout d'une mesure supplémentaire en comparaison du « patron » que constituent les quatre dernières mesures de la codetta. Ce procédé, au sein de la coda, de réinvestissement et d'adaptation d'éléments thématiques antérieurs, par modification de la métrique et par duplication d'éléments rythmiques (motif encadré) a déjà été éprouvé par Schubert à la toute fin du 1^{er} mouvement avec le retour du thème de l'introduction.

Exemple 27 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, comparaison des différents éléments thématiques (codetta mes. 24-29, deuxième thème mes. 93-97, coda mes. 357-364).

The image displays three staves of musical notation in treble clef, illustrating thematic relationships. The top staff, labeled 'Deuxième thème, Mes. 93-97, Hautbois', shows a melodic line with a circled motif labeled 'motif'. The middle staff, labeled 'Codetta du premier gr. th., Mes. 24-29, Hautbois', shows a similar melodic line with a circled motif. The bottom staff, labeled 'Coda, retour de l'élément thématique, mes. 357-364 Hautbois, flûte et clarinette', shows a more complex texture with a circled motif labeled 'motif renversé'. Arrows and boxes connect the motifs across the staves, highlighting the reuse and transformation of the 'motif' and its 'renversé' (inverted) form. The 'motif renversé' is shown as a mirror image of the original motif, with notes enclosed in circles to indicate octave shifts.

Nous devons également signaler la présence, au sein du deuxième groupe thématique, d'un élément secondaire qui, tant par son caractère que par son positionnement au sein de la structure formelle du mouvement, pourrait s'appréhender comme un élément thématique relativement autonome, qui apparaît mesure 137 (voir l'exemple 28). De fait, il n'est pas tout à fait exact d'affirmer que le deuxième groupe thématique ne propose aucune « confrontation » entre des éléments fortement contrastants²²⁴, puisque l'idée thématique en question joue (en partie) ce

²²⁴ Suurpää, p. 226 : « From a narrative perspective, the pastoral of the secondary theme has not been confronted with the minor-mode march ».

rôle, que l'on pourrait même considérer comme un embryon de troisième groupe, sur le même plan que l'appel des trombones du premier mouvement. Ce thème secondaire ne réinvestit certes pas pleinement l'archétype de marche exprimé par les rythmes pointés de la partie *a* du premier groupe, mais la disposition des strates rythmiques témoigne toutefois d'une référence indirecte à cet archétype, en rupture assez nette avec les procédés d'orchestration et d'accompagnement employés tant pour le deuxième thème principal (mes. 93) que pour les divers éléments mélodiques dérivés de ce dernier, qui se déploient de façon assez « incertaine » jusqu'à la mesure 124²²⁵. En outre, ce thème secondaire marque le seul véritable épisode installant, certes brièvement, une tonalité mineure (en l'occurrence, *ré* mineur) au sein de ce deuxième groupe (nous traiterons ce point plus en détail par la suite), faisant de ce fait clairement écho à la caractérisation modale de l'archétype de marche du premier groupe, mais Schubert, bien qu'ayant procédé à une préparation par séquences harmoniques étonnamment longue (mes. 125 à 136) se refuse par trois fois à l'affirmer par une cadence parfaite (en utilisant, pour précéder le premier degré, soit le cinquième degré renversé, soit le quatrième degré), comme s'il attribuait à cet élément un rôle hybride, indéterminé, à considérer pour lui-même mais en dehors de toute implication formelle.

Exemple 28 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 137-141, réduction pour piano, élément thématique secondaire du deuxième groupe.

En outre, comme pour accentuer le caractère hybride de cet élément, Schubert y réutilise clairement un matériau motivique issu du premier groupe thématique, mais ne faisant pas explicitement référence au caractère de marche : il s'agit du motif, en partie renversé, des mesures 32-33 (voir l'exemple 29), que Suurpää a préalablement identifié comme « pastoral et incertain » et que l'on trouve à l'origine inséré parmi la section *b* dans laquelle l'archétype de marche est largement dominant (nous renvoyons à son exemple précédemment reproduit). Notons également que Schubert, à cette occasion, procède à un renversement de mode : le motif des mesures 32-33, à l'origine simple enchaînement cadentiel dans le ton de *do* majeur (puis dans le ton de

²²⁵ Tandis que le deuxième thème principal est essentiellement orchestré au moyen de phrases legato, d'éléments de contrechant nombreux (également legato) et de doublures multiples, l'orchestration de ce thème secondaire privilégie l'usage, pour compléter la mélodie présentée sans aucune fioriture, de *patterns* rythmiques rappelant fortement l'archétype de marche : syncopes sur note tenue aux violons, rythme discret de double croche pointée-triple croche uniquement sur la fin de la mesure aux altos (n'apparaissant pas dans la réduction proposée en exemple), ligne de basse en croches piquées au violoncelle et à la contrebasse.

fa majeur, mes. 36-37) est réinvesti au sein de ce thème secondaire en *ré* mineur, qui constitue par ailleurs le seul épisode significatif du second groupe à être présenté dans une tonalité mineure.

Exemple 29 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 137-140, bassons et clarinette, élément thématique secondaire du deuxième groupe et comparaison avec le motif des bassons, mes. 32-33, du premier groupe.

motif, première partie renversée

Bassons (clarinette à l'octave) 137 *p*

Bassons (flûtes et haubois à l'octave) 32 >

motif d'origine

Nous avons pu constater, grâce à ces quelques exemples, que l'élaboration du matériau thématique de ce deuxième mouvement répond à une haute logique compositionnelle qui s'appuie sur une parenté cellulaire et motivique discrète entre l'ensemble des éléments en présence, parenté que l'on retrouve également dans les autres mouvements de la symphonie ; ces éléments acquièrent ensuite un caractère autonome par des procédés combinatoires appliqués aux motifs mélodico-rythmiques de base ainsi que par des variations, notamment rythmiques, particulièrement diversifiées. Il s'agit d'observer à présent les divers procédés que Schubert va déployer au cours de ce mouvement pour mettre en jeu des influences, opérer des rapprochements allant parfois jusqu'à l'interpénétration (mais jamais jusqu'à la synthèse), entre les deux principaux caractères de la marche et du thème pastoral.

La section *c* (mes. 251-267), épisode inédit de la réexposition qui prépare le retour transposé du deuxième groupe thématique, se construit autour d'une nouvelle idée. Cette idée propose une synthèse discrète, aux allures de contradiction, entre le thème de marche principal du premier groupe et le thème pastoral principal du deuxième groupe, illustrant avec pertinence cette idée d'interpénétration (voir l'exemple 30). Nous pouvons ainsi constater que cette demi-phrase de quatre mesures, jouée aux violoncelles et nettement articulée en sous-unités équivalentes, juxtapose une mesure empruntée au premier thème de marche avec une mesure (en partie renversée) empruntée quant à elle au thème pastoral du deuxième groupe. Le caractère initial de marche se trouve également partiellement amendé par un phrasé legato ainsi qu'une couleur modale dominée pour l'essentiel par le mode majeur. En outre, l'indétermination harmonique de cette section, qui ramène vers le retour du deuxième groupe en *la* majeur sans « sécuriser »

cette tonalité au préalable (la cadence évitée en *la* mineur mesures 259-260 est à cet égard caractéristique) en complexifie la lecture auditive²²⁶.

Exemple 30 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 253-256, violoncelles, comparaison avec la mes. 8 (hautbois) et les mes. 93-96 (violons II).

Variations du matériau : insertions et inflexions rythmiques

La coda (mes. 330-380) prolonge cette contradiction et ce balancement interdisant la synthèse entre les deux caractères. Le premier thème de marche, qui intervient dès la mesure 330, fait ainsi l'objet d'un collage ou d'une « insertion » (voir l'exemple 31). Sa structure initiale, tant thématique qu'harmonique, est scrupuleusement conservée, mais Schubert y insère ce nouveau segment (encadré), qualifié « d'insertion parenthèse », sorte de saillie ou d'extrapolation violente sur le plan de la dynamique qui, au sens schenkérien du terme, s'assimile harmoniquement à une simple « prolongation ». L'usage du tutti orchestral, utilisant un enchaînement de deux noires en homorythmie (comme c'est le cas mes. 334), suivi d'une sorte d'écho (mes. 335, avec uniquement les vents et, dans ce cas précis, les clarinettes et les bassons) rappelle cependant un stéréotype d'orchestration qui, en dépit de sa brièveté, constitue une idée musicale à part entière et qui a auparavant agi comme un appel (ou comme une ponctuation forte) à seulement trois autres passages stratégiques du mouvement : à la fin de *b* (premier groupe, et notamment mes. 43-44), mais également de façon modifiée lors de la préparation du thème secondaire du deuxième groupe (mes. 126 à 135), ainsi qu'à la fin de la coda (mes. 370 à 375). Difficile d'interpréter le sens exact de ces quelques mesures : on peut y voir une volonté délibérée d'annoncer, ou de donner à penser, avec cette formule déjà utilisée auparavant dans un but évident de délimitation de sections formelles, que ce premier thème va infléchir sa route, ce qui n'est finalement pas le cas : au contraire, une fois cette parenthèse refermée, il va simplement reprendre son cours initial avant de se diluer (ce que nous détaillerons ci-après).

²²⁶ Nous renvoyons à l'analyse détaillée de Suurpää portant sur cette section et qu'il nous semble superflu de paraphraser (p. 231-233).

Ce type d'insertion correspond typiquement à ce que David Beach qualifie également d'insertion « parenthèse », laquelle apporte d'excellentes opportunités de changements d'expression musicale, souvent au moyen d'une idée « répétée avec emphase », produisant une explosion « violente » selon des procédés d'expression empreints de rhétorique²²⁷.

Exemple 31 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 330-338, réduction pour piano, début de la coda, segment inséré dans le thème de marche.

The image shows a piano reduction of Franz Schubert's Symphony No. 9, measures 330-338. The score is in 3/4 time and features a march theme. Measures 330-338 are enclosed in a box labeled "Insertion parenthèse". The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The tempo is marked "cresc." (crescendo). The score shows a transition from a march-like rhythm to a more lyrical, dotted-note style in the coda.

Ce thème va subir à partir de la mesure 340, nous venons de l'évoquer, un phénomène que nous pourrions qualifier de « dilution » rythmique (voir l'exemple 32). Cette modification du rythme, particulièrement discrète, affecte cette longue extension du thème de marche à partir de la mesure 342, où, de façon intermittente, le rythme pointé caractéristique se transforme en deux double-croches « simples » (encadrées sur l'exemple). Nous avons vu de façon générale que le pattern rythmique choisi joue un certain rôle dans la définition du caractère de chaque thème, c'est la raison pour laquelle cette transformation, si légère soit-elle, opérée à ce moment précis, doit s'envisager, en termes rhétoriques, de façon symbolique comme une véritable amputation d'un trait caractéristique du thème de marche, ou, en d'autres termes, comme la volonté délibérée de la part de Schubert d'affaiblir la caractérisation du thème en s'appuyant sur les mêmes stratégies narratives que celles employées auparavant²²⁸.

²²⁷ Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*, p. 60.

²²⁸ Le concept de *narrativité* ne doit pas faire l'objet d'une méprise : dans ce cas précis il s'agit, selon nous, d'une démarche de personnification, de caractérisation ostensible des différents éléments thématiques qui va bien au-delà de la simple trajectoire tonale définie par la forme sonate : ces éléments, chargés d'une symbolique forte, s'émancipent partiellement du moule formel dans lequel ils s'inscrivent, en évoluant de façon relativement autonome à l'intérieur de la structure. Chaque « accident » ou inflexion appliquée à ces éléments thématiques doit être dès lors envisagée non pas comme une simple parenthèse mais bien comme un épisode « narratif »

En outre, cette modification s'opère précisément mesure 342, au moment où l'harmonie (avec une station prolongée sur un accord de *Sol*, septième de dominante de *do* majeur) pourrait laisser croire à un basculement vers le ton de *do* majeur, à savoir le relatif majeur de la tonalité initiale du thème de marche dont les présentations successives ont systématiquement été associées au mode mineur depuis le début du mouvement. Ainsi, après l'insertion momentanée d'un élément thématique extérieur (mes. 333-335), le déroulement du thème se voit attaqué dans son essence même : inflexion harmonique (progression de la fin de phrase tronquée) à partir de la mesure 340, puis remise en question à la fois du *pattern* rythmique de marche et de la prééminence du mode mineur. On pourrait croire que ces fortes inflexions thématiques sont annonciatrices d'une section nouvelle, chargée d'une synthèse voire d'une transfiguration des caractères, il n'en sera finalement rien (nous renvoyons par anticipation à notre exemple 37).

Exemple 32 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 336-348, réduction pour piano, dilution rythmique du thème.

The image shows a piano reduction of Franz Schubert's Symphony No. 9, measures 336-348. The score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 336-340) is for Hautbois, Fl., and Clarinet. The second system (measures 340-344) is for Hautbois, Clarinet, and Flute. The third system (measures 344-348) is for Clarinet and Hautbois. Annotations include: 'Début de l'épisode de "dilution" Inflexion harmonique' at measure 336; 'Dilution progressive du rythme de marche' at measure 340; and 'Retour du thème de marche' at measure 348. Dynamics such as *dim.*, *pp*, and *p* are marked throughout the passage.

La réduction harmonique de ces deux épisodes se révèle particulièrement significative quant aux stratégies mises en œuvre par Schubert pour conférer au retour de ce thème un profond

porteur de sens dans le déroulement du discours musical plus que dans une quelconque interprétation nécessairement extra-musicale.

Pour approfondir cet aspect, voir Marta Grabocz (éd.), *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021, 567 p.

caractère d'incertitude et d'indétermination (voir l'exemple 33, que nous allons commenter ci-après).

Exemple 33 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 330-348, réduction harmonique.

	Thème de marche 330	Insertion parenthèse	Suite du thème 336
la :	i	V/III III	II v IV V I ii II
Do :	vi	V I	V/iii iii
mi :		VI	V i V ?

	Dilution rythmique du thème	Retour 348
la :	V	vi ou II ? V/V ii V i
Do :		V I V
mi :		V ?

D'une part, « l'insertion parenthèse » (mes. 342-345) perturbe brutalement le déroulement attendu d'un thème de marche dont l'essence (tant mélodique qu'harmonique) est, à ce moment du mouvement, supposée acquise par l'auditeur, du fait du nombre élevé de répétitions préalables dont il a déjà fait l'objet. Cette « insertion parenthèse », à la fois courte et rythmiquement homogène, déploie une série d'enchaînements harmoniques particulièrement rapprochés qui, au sens fonctionnel du terme, ne laissent pas de place à l'ambiguïté, qui font « sens », et qui peuvent laisser supposer que le thème de marche, à ce moment précis, va subir une forte inflexion en inaugurant une phase nouvelle dans laquelle une éventuelle synthèse thématique pourrait se déployer. Nous avons déjà constaté avec la réduction de l'exemple précédent que cette synthèse n'allait pas se produire ; la dominante hypothétique atteinte à la mesure 334 en est bien une, et le thème reprend son cours au moment précis où « l'insertion parenthèse » l'avait dévié de sa trajectoire. Dans ce passage, l'harmonie semble essentiellement agir pour

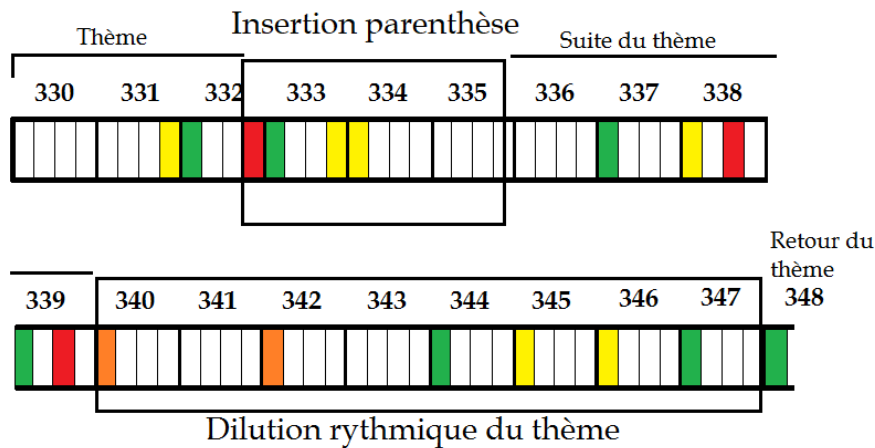
nous faire croire à une inflexion, à un changement de direction, en s'appuyant sur une série d'enchaînements fonctionnellement clairs qui perturbent le rythme de l'harmonie sans pour autant que la nature des enchaînements utilisés ne soit modifiée.

D'autre part, une fois la présentation du thème quasiment menée à bien – y manquent seulement les deux dernières mesures de l'antécédent, qui nous auraient logiquement ramené sur le ton de *la* mineur –, Schubert choisit d'insinuer de subtils chromatismes dans le déroulement « attendu » de l'harmonie. Ce phénomène est concomitant à l'amorce de la phase de dilution rythmique ; la montée chromatique de basse de la fin du thème (mes. 338-339) constitue pourtant une progression harmonique de proximité assez usuelle, laquelle aurait logiquement dû permettre – voir les précédentes présentations de cet élément – de déboucher sur une dominante (telle quelle, ou bien précédée d'une quarte et sixte de cadence avec un *mi* à la basse). Au lieu de cela, Schubert va « tronquer » cette progression²²⁹ en plaquant une « fausse » septième de dominante, *Si*⁷ (mes. 341 et 342), qui prolonge cette phase d'incertitude harmonique, aggravée par l'enchaînement hexatonique avec *Sol*⁷ (mes. 342), qui, de son côté, va « enfin » remplir sa fonction conventionnelle. L'épisode de dilution se clôture avec le retour d'une balise harmoniquement claire (mes. 346-348, ii-V-I), qui rétablit sans ambiguïté les hiérarchies tonales. Avec ce court passage, nous constatons que les ressources de l'harmonie sont clairement mobilisées dans un but de gradation de l'incertitude et du flottement qui frappent le déroulement du discours musical à ce moment précis. Les connexions harmoniques des mesures 339 à 342 ne laissent entrevoir aucune hiérarchie véritable, et, de fait, aucune fonction harmonique traditionnelle. De plus, notons que Schubert semble privilégier, au cours de ces phases d'une grande importance quant à la compréhension de son langage et de l'essence de son style, des accords dont la fonction « traditionnelle » de résolution est historiquement forte et claire, tels que la septième de dominante, en s'évertuant à dissoudre (ou du moins à suspendre momentanément, à « brouiller ») ce caractère résolutif.

Ce passage (mesures 339 à 342 plus particulièrement) revêt, nous avons pu le constater, un caractère particulier qui se prête difficilement à une analyse fonctionnelle telle que présentée à l'instant mais à propos duquel l'analyse de la nature des transformations harmoniques peut nous apporter un éclairage complémentaire (voir la figure 24). Précisons que chaque case de cette grille équivaut à une durée d'une croche, et que, en conséquence, chaque groupe de quatre cases délimité par un trait plus épais correspond à une mesure, numérotée ; le code couleur renseigné dans chaque case matérialise le type de transformation harmonique qui se produit entre l'accord situé sur la croche en question et l'accord qui le précède.

²²⁹ Voir d'autres exemples dans Beach, p. 34-36., qui utilise cette terminologie.

Figure 24 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, modélisation des transformations harmoniques de l'exemple 33.



En premier lieu, nous pouvons constater que « l'insertion parenthèse » est introduite au moyen d'une transformation chromatique (glissement de *Do* vers *Si*, en rouge, fin de la mes. 332) ; Schubert fait écho à la première transformation, plus resserrée (quatrième temps de la mes. 331 et premier temps de la mes. 332), en reproduisant strictement la même fréquence d'enchaînements à une mesure d'intervalle (en fin de mes. 332 puis 333), et ce en dépit d'un habillage rythmique, nous l'avons vu, fortement hétérogène, comme s'il s'agissait de conférer à cet « insertion parenthèse » une continuité relative, dans l'idée d'une prolongation momentanée. Seules l'orchestration choisie (homorythmie, tutti orchestral) et l'intensité y étant appliquée produisent, en définitive, cette impression de contraste brutal : il ne s'agit pas de développer une tension harmonique croissante, l'épisode ne « préparant » aucune phase de gradation précise et se révélant par ailleurs trop court pour cela. C'est la raison pour laquelle, selon nous, Schubert utilise un seul enchaînement chromatique (rouge) afin d'introduire simplement l'épisode au moyen de ce type de transformation qui, par contraste avec de simples enchaînements diatoniques, opère une césure nette. Les mesures 338 et 339, conformes aux présentations initiales du thème, constituent une préparation chromatique, par mouvement ascendant de la basse, de la cadence attendue ; nous pouvons également remarquer qu'à cette occasion la fréquence des enchaînements se resserre, ce qui constitue un phénomène parfaitement usuel. La conduite des voix, en revanche, complexifie la lecture des enchaînements des mesures 338 et 339, chaque accord pouvant, selon les options d'analyse choisies, s'appréhender de façon différente sans pour autant que la nature des transformations identifiées ne s'en trouve fondamentalement modifiée²³⁰.

²³⁰ En effet, l'accord du premier temps de la mesure 339 peut s'interpréter à la fois comme un accord de *Mi* (dans ce cas, la note *la* est un retard) ou comme un accord de *La*, deuxième renversement (typiquement une quarte et sixte de cadence où cette fois la note *si* serait un retard). Ces deux accords partagent la même fonction au sein de ce type d'enchaînements mais la première option nous semble plus pertinente car la note *si* se prolonge, cette note faisant partie du motif mélodique de la voix supérieure ; les choses se compliquent avec l'accord du deuxième temps, à envisager soit comme un accord de sixte augmentée enharmonique de *Fa*⁷ « sixte allemande » avec la note *si* remplaçant le *do*, soit comme une anticipation de l'accord de *Si*⁷ suivant, avec un *fa*

C'est lors de la phase de dilution rythmique du thème que Schubert privilégie des transformations de type octatonique/hexatonique (pour rappel, de couleur orange). Nous pouvons y voir plusieurs raisons à cela : d'une part, ce type de transformation suspend d'une certaine manière les hiérarchies tonales, surtout lorsque à un accord « supposé » de septième de dominante succède immédiatement une deuxième septième de dominante « supposée », qui avorte la résolution traditionnelle de la première (enchaînement *Si⁷-Sol⁷*, mes. 341-342), ce qui a naturellement pour effet de renforcer le caractère harmoniquement indécis du passage par l'affaiblissement du rôle résolutif, par convention, d'un certain type d'accords ; d'autre part, ce type d'enchaînements permet (en tout cas davantage que les transformations chromatiques ou les transformations non classées) d'installer une certaine continuité voire même un statisme dans le déroulement de la phase musicale en question : l'équilibre parfait est obtenu entre la suspension des hiérarchies tonales, l'absence délibérée de direction résolutive et l'absence de tension harmonique, que l'on obtiendra plutôt dans un autre type de contexte au moyen d'enchaînements chromatiques rapprochés. Cette phase de dilution rythmique, qui se clôture par une série d'enchaînements résolutifs qui préparent le retour du thème de marche, fait écho à d'autres tentatives d'interprétation liées à ce type de passage et relevées dans plusieurs travaux schubertiens : Robert Hatten évoque notamment des « moments rhétoriques » qui « transportent » vers un univers différent, en accentuant l'effet dramatique produit à cette occasion²³¹ ; la « lumière » entrevue est ici furtivement produite par la résolution sur *Do* (mes. 344), dans une volonté manifeste de dramatisation symbolique de l'opposition systématique majeur/mineur. Scott Burnham voit davantage dans ce type de passages des phénomènes dont la dramatisation surgit par le fait que la temporalité et l'écoulement du temps sont « affectés » ou « atténués » pour « le plaisir d'effets d'immédiateté » ; l'idée complémentaire selon laquelle les changements d'éclairages soudains n'entravent aucunement l'unicité motivique sous-jacente correspond également parfaitement au contenu musical de cet épisode²³².

Textures rythmiques spécifiques

Les principaux éléments thématiques de ce mouvement sont successivement présentés selon des éclairages multiples, chaque changement d'éclairage correspondant à une phase précise de la structure formelle dans son ensemble. Ces changements d'éclairages sont principalement obtenus par l'association de différentes « identités rythmiques discrètes »²³³ qui modifient la texture de l'accompagnement à chaque présentation d'un thème dont aucun des autres paramètres ne sera altéré (qu'il s'agisse de l'harmonie, des valeurs rythmiques de la partie supérieure, de

bécarre. La première option a été choisie ; le cas échéant la transformation octatonique entre ces deux accords devrait être considérée comme une transformation chromatique, du fait du simple glissement d'une seule note (*fa* bécarre devenant *fa#*). Quoi qu'il en soit, la complexité d'appréhension de ces trois enchaînements fait apparaître une logique multiple sur laquelle Schubert s'appuie dans ce type de cas : conduite chromatique des voix, harmonie de proximité non-fonctionnelle, « fascination pour les équivalences enharmoniques ambiguës » pour reprendre la citation de Irene Gilton (dans *Le Style Instrumental de Schubert*, p. 97).

²³¹ Robert Hatten, « Schubert Alchemy », dans *Schubert's Late Music*, p. 99.

²³² Scott Burnham, « Beethoven and Schubert », dans *Schubert's Late Music*, p. 42.

²³³ Julian Horton emploie ce terme à propos de Bruckner : voir *Bruckner Symphonies*, p. 143 (notamment).

l'amplitude de sa ligne mélodique ou bien encore de la carrure). L'exemple le plus significatif concerne (encore une fois) le thème de marche principal du premier groupe (voir l'exemple 34).

Exemple 34 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, différentes présentations du thème de marche et strates rythmiques d'accompagnement associées.

Différentes présentations du premier thème, distribution des strates rythmiques

Mes. 8 à 24

Hautbois puis hautbois et clarinette (m. 17)

Mes 45 à 52

Clarinettes et bassons (à l'octave inf.)

Mes. 160 à 176 (début de la réexposition)

Hautbois puis hautbois et clarinette (en réponses)

Mes. 330 à 332 (élément th., début de la coda)


Nous pouvons remarquer que le caractère de marche du thème, distribué sur trois strates dès la mesure 8, se trouve discrètement renforcé par l'ajout de strates d'accompagnement, d'essence exclusivement rythmique et dont le contenu agit en symbiose avec l'architecture de la strate mélodique supérieure. Le premier ajout (celui des cors à partir de la mesure 45), n'est en réalité qu'une doublure des cordes graves, tandis que le nouveau motif rythmique présenté selon l'alternance cors/trombones lors du début de la réexposition (mes. 160 et suivantes) assure une densification de la texture orchestrale qui complète rythmiquement le premier temps de la partie supérieure, cet ajout discret délimitant en outre efficacement le commencement de la nouvelle section formelle. Lors de la coda, le caractère rythmique du thème est ostensiblement affaibli par le retranchement de la quasi-totalité des strates sur lesquelles s'étaient appuyées les présentations antérieures ; cette « mise à nu » constitue une sorte de préparation au travail imminent d'insertion et de dilution rythmique du thème lui-même que nous avons précédemment détaillé, comme si Schubert utilisait ces différentes combinaisons soit pour sécuriser, soit pour affaiblir

l'identité et le caractère du thème, ouvrant ainsi la possibilité de procéder à ce travail d'interpénétration une fois l'essence du thème fragilisée.

La procédure appliquée au thème pastoral qui marque le début du deuxième groupe (première apparition mes. 93) obéit au même principe d'accumulation de strates à distance, entre l'exposition et la réexposition, mais selon des modalités étonnamment bien différentes et nettement plus marquées, voire clairement emphatiques lors de la réexposition. En effet, si le thème de marche avait simplement connu un élargissement à la fois discret et parfaitement progressif de strates inférieures d'accompagnement sans pour autant que la distribution des pupitres n'en soit modifiée (notamment concernant la présentation de la mélodie, confiée alternativement au hautbois, à la clarinette ou au basson mais toujours dans une recherche évidente d'homogénéité de timbre) ni qu'une de ces nouvelles strates ne prenne une importance trop flagrante, ce thème pastoral va subir à la fois plusieurs interventions de pupitres (notamment concernant la strate principale), mais également l'ajout de deux nouvelles strates, mélodiquement travaillées et qui densifient significativement la texture orchestrale (voir l'exemple 35).

Exemple 35 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, différentes présentations du thème pastoral et strates rythmiques d'accompagnement associées.

Mes. 93 à 97 puis 112 à 116



Violons II (thème)

Violoncelles (contrechant 1)

Contrebasses et bassons (contrechant 2)

Mes. 267 à 271 puis 286 à 290



Flûtes et Clarinettes (thème)

Violons I

Violons II

Nouveaux éléments rythmico-mélodiques d'accompagnement

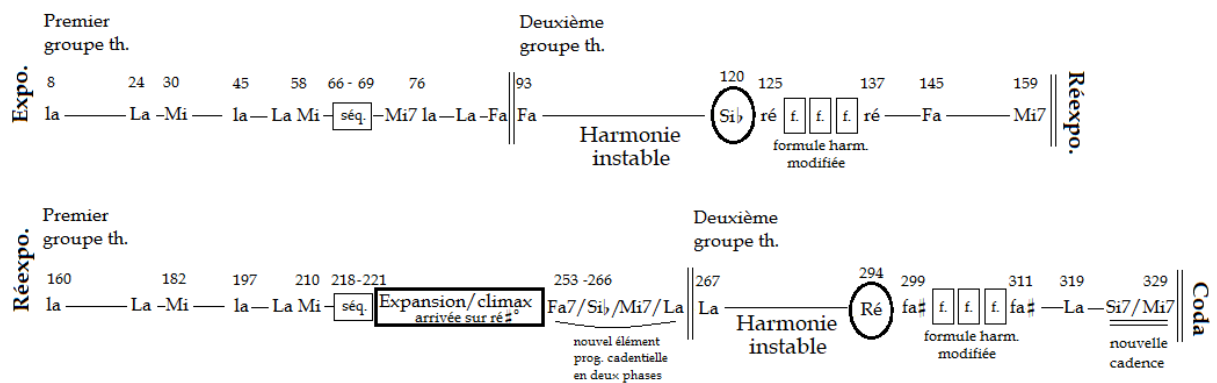
Violoncelles et contrebasses (contrechant II)

Considérations sur l'harmonie

Le cas du second groupe thématique

Le traitement de ce deuxième thème pose un certain nombre de questions d'ordre formel. Nous parlions « d'emphase » à propos de cette nette densification de la texture orchestrale dès la mesure 267, l'ensemble des violons I et II déployant et entremêlant deux nouvelles phrases, en mouvement contraire, qui couvrent un ambitus particulièrement large, ce procédé ne pouvant qu'opacifier la restitution sonore de la ligne principale confiée cette fois-ci aux flûtes et aux clarinettes. Ce serait oublier que le retour de ce deuxième thème a pour « mission » formelle de mener à bien la résolution tonale du deuxième groupe appelée par la forme sonate ; cette période revêt, dans une perspective narrative, une sorte de valeur symbolique. Seulement, le poids symbolique relatif des différents éléments en présence s'étant davantage incarné dans les contrastes de caractère (marche/pastoral), dans la texture rythmique et l'articulation, que dans les oppositions tonales elles-mêmes (bien que ces dernières soient présentes et que les attendus de la structure soient globalement respectés), la « résolution tonale » attendue ne pouvait faire l'économie d'une présentation que nous avons qualifiée « d'émphatique », la simple résolution tonale attendue, dans ce contexte, ayant perdu une grande partie de sa force et exigeant de fait, pour se révéler pleinement satisfaisante, l'usage de ce procédé.

Figure 25 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, juxtaposition des principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition.



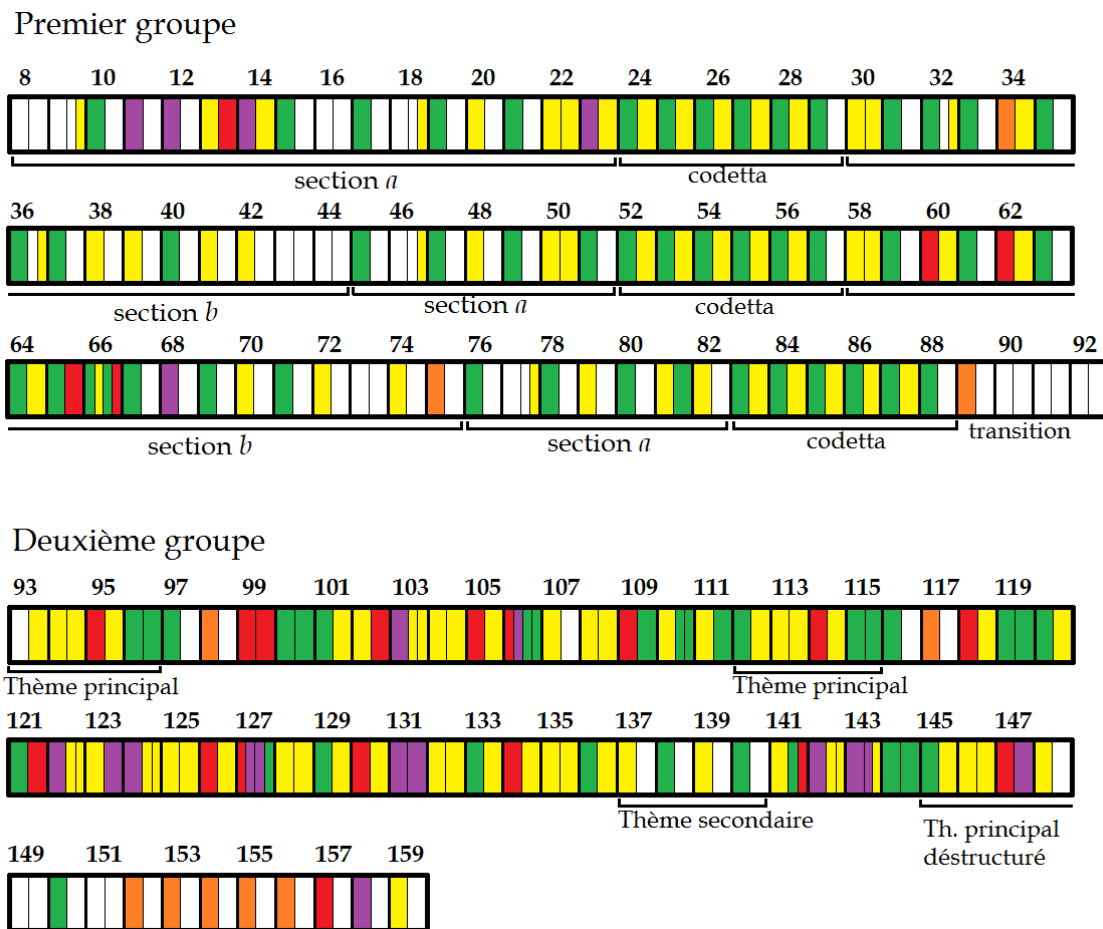
Ce phénomène peut également faire l'objet d'un autre type de lecture : le deuxième groupe thématique a-t-il vraiment vocation à être « résolu » selon l'acception traditionnelle de ce terme ? Nous pouvons en douter, surtout si l'on se remémore les observations de Lauri Suurpää déjà évoquées au commencement de ce chapitre, lesquelles faisaient part de l'absence manifeste de la fameuse *EEC* d'Hepokoski et Darcy, induisant une « non-résolution des tensions de l'exposition » (pour mémoire, nous renvoyons au plan général de la forme sonate de la figure 17). L'absence de délimitation claire de cette *EEC* se répercute automatiquement sur la réexposition qui, à l'exception d'une seule section (les mes. 322 à 329) consiste en une transposition stricte

et plutôt traditionnelle de l'exposition, ici à la tierce supérieure, *ESC* n'étant de fait pas davantage identifiable avec certitude. En outre, cette pseudo résolution du deuxième groupe dans le ton de *la* majeur (homonyme du ton principal) est-elle formellement satisfaisante ? Nous pouvons constater, avec la figure 25, que le deuxième groupe ne semble pas intrinsèquement avoir été construit pour « sécuriser » la tonalité dans laquelle son thème principal est présenté.

En effet, contrairement au premier groupe qui, de par sa structure interne répétitive et fortement segmentée, ne permet que peu de digressions et offre de ce fait une grande stabilité tonale (à l'exception notable de « l'expansion-climax », assimilable au *b2* élargi de Suurpää que nous analyserons en détail par la suite), le deuxième groupe manifeste, dès sa première section (mes. 93-119 et mes. 367-293), une certaine instabilité harmonique de proximité, illustrée plus précisément par la figure 26 qui fera l'objet d'un commentaire ultérieur. Le thème secondaire « hybride » de ce deuxième groupe (mes. 137 et mes. 311) constitue également une étape structurellement importante qui, de par son positionnement relativement tardif et sa tonalité contrastante (respectivement *ré* mineur puis *fa#* mineur), interdit la préparation d'une éventuelle *EEC* puis d'une *ESC*, le dernier retour du thème principal (mes. 145 et mes. 319), mélodiquement déstructuré, ne servant en définitive que de prétexte à une vaste transition qui ramène puissamment vers le ton principal du premier groupe. Nous pouvons également noter que la cadence sur laquelle cette transition aboutit ne se résout qu'une fois le deuxième groupe achevé (soit sur le premier temps de la réexposition, soit sur le premier temps de la coda), alors que, à l'inverse, la transition (ou « pont ») traditionnellement requise pour « préparer » le ton modulant du deuxième groupe de l'exposition se voit totalement escamotée, en se trouvant réduite à un seul enchaînement harmonique *La-Fa* de type hexatonique (mes. 90-91).

La figure 26 appelle également une interprétation, car elle illustre un autre aspect de la logique formelle sous-jacente du mouvement. Nous pouvons ainsi aisément constater, au travers de la comparaison visuelle des transformations harmoniques respectives du premier et du deuxième groupe de l'exposition, que la personification modale de chacun des deux caractères, en apparence claire, dissimule une réalité plus complexe et cependant indéniable, à savoir la clarté, la densité et la fonctionnalité relative de l'harmonie de surface qui semblent consciemment s'appliquer par contraste à certaines sections (au détriment d'autres), et ce indépendamment de cette opposition « binaire » de caractères (marche et pastoral) par ailleurs justement mise en avant. En effet, le premier groupe affiche dans son ensemble un réseau de transformations harmoniques de surface clair, essentiellement diatonique et fonctionnel, tandis que le deuxième groupe manifeste plutôt une densité harmonique, par contraste, significativement plus concentrée, au sein de laquelle les enchaînements chromatiques (voire les enchaînements non-clasables), sont également plus fréquents. En outre, la présence de ces enchaînements, habituellement vecteurs de tension, ne se justifie ni par la délimitation d'une zone formelle précise, ni par la préparation d'une large phase d'intensification ou d'une transition quelconque.

Figure 26 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, modélisation des transformations harmoniques de l'exposition (premier groupe et deuxième groupe comparés).



Cet état de fait est complexifié par le balancement perpétuel entre le mode majeur et le mode mineur à l'intérieur même de chaque phrase musicale et de chaque section, tantôt pourvoyeur de clarté harmonique, tantôt d'opacification : pour revenir plus spécifiquement sur le premier groupe, remarquons que la première moitié de la première section *a*, à savoir l'antécédent de la phrase dans son ensemble (mes. 8-15), témoigne d'une certaine instabilité harmonique de proximité tandis que le conséquent (mes. 17-23), qui tourne davantage autour du relatif majeur, a en quelque sorte « purgé » les enchaînements plus obscurs de l'antécédent (voir les mes. 11-12-13) et présente de ce fait une harmonie fonctionnellement claire et stable. Les retours postérieurs de *a* réinvestiront exclusivement son conséquent, en le proposant même sous une version simplifiée (mes. 76-82). Notons que la codetta (pour rappel, de caractère pastoral) est à cet égard particulièrement édifiante, en s'appuyant exclusivement sur des enchaînements I-V-I-V-I dans le ton de *la* majeur, ce qui se traduit par cette alternance parfaite de transformations diatoniques et résolutive : tout vecteur de tension semble avoir été volontairement écarté de cette section qui fait office de simple ritournelle. En revanche, l'extension de *b*, qui fera également l'objet d'un examen plus minutieux, s'affiche comme un vecteur ponctuel d'instabilité harmonique de surface qui, d'un point de vue narratif, peut être considérée comme une simple

parenthèse qui accentue encore, à notre sens, le manque de lisibilité du lien exact entre type de caractère, mode et stabilité harmonique de surface. Ce manque de lisibilité se confirme à l'examen du deuxième groupe. Nous l'avons déjà dit, la densité harmonique de ce groupe est significativement plus forte et plus chargée en enchaînements chromatiques (ou non-classés) que le premier groupe. En revanche, le phénomène que nous avons qualifié dans la figure 25 « d'instabilité harmonique de surface » fait que ce deuxième thème principal, pourtant à la fois clairement pastoral et majeur, se démarque clairement des éléments pastoraux du premier groupe (notamment la codetta) de par son caractère harmoniquement instable, accentué et prolongé par ce vaste travail motivique qui dilue également la clarté de la carrure (mes. 97-111 puis de nouveau à partir de la mes. 116). Il s'agit là d'une sorte de renversement des rôles complet puisque cette fois-ci, c'est le thème secondaire (mes. 137-140), que nous avons précédemment qualifié « d'hybride » (car faisant implicitement référence à des éléments motiviques du premier groupe et étant dans le mode mineur), qui constitue le seul « îlot » isolé de stabilité harmonique nette de l'ensemble du deuxième groupe. En se gardant d'interpréter abusivement ces exemples, nous pouvons, à l'examen de cette figure, considérer que la densité et le type d'enchaînements harmoniques de proximité qui sont utilisés constituent pour Schubert non seulement des outils implicites de délimitation des régions formelles, mais également des moyens de mettre en relief, par contraste, tel ou tel élément thématique ou tel caractère à l'intérieur de l'une de ces régions formelles (en l'occurrence ici les deux groupes thématiques de l'exposition). Nous avons également remarqué que la corrélation entre d'une part la nature de l'harmonie de proximité et d'autre part tel ou tel élément thématique ou formel précis n'est pas figée, elle peut évoluer voire faire l'objet d'un renversement de la relation d'un moment à l'autre de la structure.

Stratégies diverses

Nous évoquions, à propos de la nature générale des transformations harmoniques de la phase qui l'englobe, la section *b* des mes. 58-75. Cette section fait l'objet d'une curieuse « extension » harmonique qui la rend significativement plus étendue que sa devancière des mesures 30-44. Cet accroissement purement quantitatif²³⁴ n'est associé ni à un changement violent de dynamique annonçant un point culminant, ni à une inflexion structurelle d'ordre formel, puisque l'alternance entre *a* et *b*, une fois cette extension refermée par une série d'enchaînements harmoniques fonctionnels, se poursuit sans altération notable. L'exemple 36 fait apparaître deux procédés distincts d'extension du matériau aux moyens desquels Schubert a « élargi » la présentation initiale de cette partie *b*.

Tout d'abord, l'idée principale des deux premières mesures sert de modèle : sa duplication s'accompagne également d'un changement de mode de l'accord provisoirement tonicisé (mes. 60-61) avant que le modèle initial ne soit réaffirmé. Il est important de préciser que ce changement de mode appliqué à des tonalités de surface ne semble consciemment revêtir aucune implication

²³⁴ Nous employons ce terme de façon totalement neutre, pour désigner un allongement qui ne s'appuie sur aucun nouvel élément mélodique mais uniquement sur des transpositions ou des séquences harmoniques.

formelle au sens large : il s'agit pour Schubert de jouer sur un changement d'éclairage momentané, tout en continuant d'installer dans la durée ce balancement modal dont l'indétermination traverse l'ensemble du mouvement.

Exemple 36 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 58-75, réduction pour piano et analyse harmonique.

The image displays a piano reduction and harmonic analysis of measures 58-75 from Schubert's Symphony No. 9, 2nd movement. The score is organized into three systems, each with a piano reduction and a corresponding harmonic analysis below it.

- System 1 (Measures 58-61):** The piano reduction starts at measure 58 with a *ff* dynamic. The harmonic analysis shows a sequence of chords: **Mi Si7 Mi** (labeled "Modèle") and **mi Si7 mi** (labeled "Modèle en mineur").
- System 2 (Measures 62-65):** The piano reduction begins at measure 62 with a *fz* dynamic. The harmonic analysis shows **Mi Si7 Mi** (labeled "Modèle") followed by **la Sol7 Do Si7** (labeled "Extension-cycle des tierces"). The notes **la** and **Do** are circled in the analysis.
- System 3 (Measures 66-75):** The piano reduction starts at measure 66 with a *cresc.* marking, followed by *ff*, *fz*, *fz*, *fz*, and *f*. The harmonic analysis shows **mi Ré Sol Fa# Si7** (with **mi**, **Ré**, **Sol**, and **Si7** circled), **la ré** (with **la** and **ré** circled), and **la**.

70 75
retour de "a"

fz *fz* *p*

(Fa) Do (Sol) Mi7 (la)

Le deuxième procédé est bien distinct de ceux rencontrés jusqu'à présent : en effet, nous avons pu jusqu'ici mettre en évidence divers types d'extension ou de transition : indétermination harmonique donnant lieu à des connexions détournant la fonction tonale traditionnelle des accords, chromatisme accru, enchaînements hexatoniques... Ici, nous pouvons appliquer deux lectures à cette série d'enchaînements harmoniques qui démarrent mesure 64. Nous pouvons tout d'abord considérer que l'enchaînement de la mesure 64-65 (*la-Sol⁷-Do*) est un modèle qui donne lieu à une séquence harmonique (ou « marche » selon la terminologie francophone) qui se déploie par transposition traditionnelle jusqu'à la mesure 69, la phase conclusive raccordant ensuite avec le matériau de *b* original (mes. 30-44). Cette vision, théoriquement acceptable, ferme les yeux sur le caractère non-strict de la transposition (interversion des modes, septièmes rajoutées, comme le *Si⁷* de la mesure 67), et laisse en suspens l'interprétation des dernières mesures qui diffèrent significativement des mesures 30-44, notamment la mesure 74 (laquelle produit un enchaînement hexatonique avec la mesure qui la précède). Notre propre interprétation serait plutôt celle-ci : il peut s'agir d'une vaste division égale de l'octave, s'étendant néanmoins sur un intervalle de quinzième, au sein de laquelle les piliers (entourés sur l'exemple) constituent l'ensemble des degrés diatoniques du ton de *la* mineur ; ces piliers, aisément identifiables, se trouvent cependant saturés ou « comblés » par ce que certaines terminologies qualifient tantôt de « dominantes d'appui » tantôt de « dominantes auxiliaires²³⁵ », ce qui peut conduire à assimiler la première partie du processus à une séquence (ou « marche harmonique ») ; les dernières mesures sont quant à elles harmoniquement orientées à des fins de liquidation du processus, à savoir ralentissement progressif du rythme harmonique et apparition d'enchaînements qui rétablissent une certaine hiérarchie (à l'exception du *Si⁷* non résolu) en tranchant avec la précédente cascade de dominantes auxiliaires (avec, notons-le, une station prolongée sur le relatif majeur (*do*) mes. 71 et 72). Nous pouvons également remarquer que Schubert a limité les enchaînements chromatiques (la figure 26 l'illustre également), ainsi que les enchaînements hexatoniques, à l'exception des mesures 73-74 ; comme si cette extension ne devait pas donner lieu à un déploiement excessif de stratégies harmoniques complexes, et comme si la digression ainsi obtenue ne devait donner lieu qu'à une incertitude harmonique limitée, le ton principal (*la*) n'étant en définitive jamais véritablement quitté. Nous pouvons également constater, en

²³⁵ Nous n'opérerons pas de distinction entre ces deux termes qui, selon nous, s'appliquent au même concept : un accord de dominante isolé, non préparé, qui se résout sur une « tonique » provisoire qui n'apparaîtra qu'à cette occasion. Cet enchaînement peut se voir, selon certaines méthodes analytiques, assimilé à un « emprunt » ; la « dominante d'appui » peut également se voir réduite à un V de ... ».

nous reportant à la réexposition, que cette version « étendue » de *b* est presque intégralement conservée : elle précède le début de « l'expansion-climax » que nous allons détailler ci-après.

En l'absence de développement central, Schubert semble avoir effectivement concentré sa stratégie narrative sur cette opposition de *topiques*, amplifiée par ce balancement modal majeur/mineur. Les différents épisodes pastoraux (la petite codetta ou bien le deuxième groupe) peuvent, dans cette perspective, s'appréhender comme de simples épisodes ou parenthèses « lyriques », imperméables à l'influence du premier groupe thématique, qui n'ont pas vocation à faire progresser un schéma dialectique marqué par un déséquilibre tonal ou à se dissoudre dans une synthèse thématique et tonale qui n'est de toute façon pas recherchée ; toutefois, le fait de proposer le deuxième groupe de la réexposition dans le ton de *la* majeur peut être vu comme une sorte de solution intermédiaire entre la nécessaire conservation du mode majeur (inhérent au caractère pastoral) afin de ne pas dissocier caractère et mode, et la volonté de se conformer à certains attendus de la structure choisie. Nous pourrions considérer que l'essentiel de la structure (à savoir l'ensemble du mouvement à l'exception de la coda) cristallise des oppositions de caractères qui s'entremêlent avec la structure de la forme sonate sans développement, le deuxième caractère (pastoral) apparaissant nettement secondaire, tel une sorte de « pôle » éloigné du thème de marche qui constituerait le « sujet » principal. Le schéma narratif se déroule ensuite selon des stratégies d'habillage ou de densification rythmique, des collages ou des extensions thématiques, ainsi qu'au moyen d'épisodes d'incertitude et de modification de la tension harmonique, cette tension étant fortement cristallisée puis libérée lors d'un épisode clé, point culminant et central de l'ensemble de la structure.

Expansion-climax

Ce point culminant, c'est la vaste section recomposée (en majeure partie) à l'occasion de la réexposition, qui correspond au complexe *b2* puis *c* de l'analyse de Lauri Suurpää et que nous avons qualifié dans notre figure 25 « d'expansion-climax » (mes. 222-252) puis de « nouvel élément » (mes. 253-266). Au sens formel du terme, cette section, étonnamment positionnée à la fin du premier groupe de la réexposition, endosse de fait le rôle conventionnel du « pont » ou de la transition censée assurer la connexion harmonique entre la fin du premier groupe et le retour du deuxième groupe dans sa nouvelle tonalité, permettant ainsi la résolution tonale attendue. Précisons toutefois à ce propos une remarque subsidiaire d'ordre formel : si cette section est effectivement, par son positionnement, assimilable à la transition qui connecte traditionnellement les deux groupes thématiques d'un mouvement de forme sonate, il s'agit ici avant tout d'un élément hybride qui « étend » le premier groupe lui-même par un épisode d'incertitude et de tension harmonique maximale suivi d'une brusque détente, ne pouvant en outre aucunement faire écho à son éventuel équivalent de l'exposition qui n'existe tout simplement pas (cette « transition », comme évoqué précédemment, peut se résumer à une transformation harmonique assez brutale, mesures 90-91). Cette section constitue le « climax » du mouvement, qui aurait tout aussi bien pu trouver sa place lors d'une hypothétique partie de développement central. Son rôle n'est en aucune façon de sécuriser la nouvelle tonalité, mais plutôt de cristalliser la tension et de libérer l'énergie accumulée par les épisodes précédents ; ce type de procédé, déjà clairement identifié et plus habituellement situé au cours du développement central

d'un premier mouvement, est, selon la nature de l'analyse, tantôt qualifié de « passage de crise »²³⁶, ou plus généralement de « pic et affaissement » (*peak and collapse*)²³⁷, coïncidant avec une intensification et une dissipation de l'énergie, voire de point culminant (*high point*)²³⁸.

Figure 27 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 226-250, modélisation de la densification rythmique aboutissant au climax mes. 248, suivie de la légende des codes couleurs appliqués au modèle en fonction des cellules rythmiques correspondantes.



Légende							
Rythmes							
Code couleur							fff

²³⁶ Xavier Hascher, « Narrative Dislocations in the First Movement of Schubert's "Unfinished" Symphony », dans *Rethinking Schubert*, p. 137-139. L'auteur évoque des "moments of crisis" qui délimitent l'ensemble du premier mouvement de « L'Inachevée ».

²³⁷ Cameron Gardner, « Re-Theorising Schubert's Reliquie », dans *Rethinking Schubert*, p. 153-156.

²³⁸ Kofi Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 61-73.

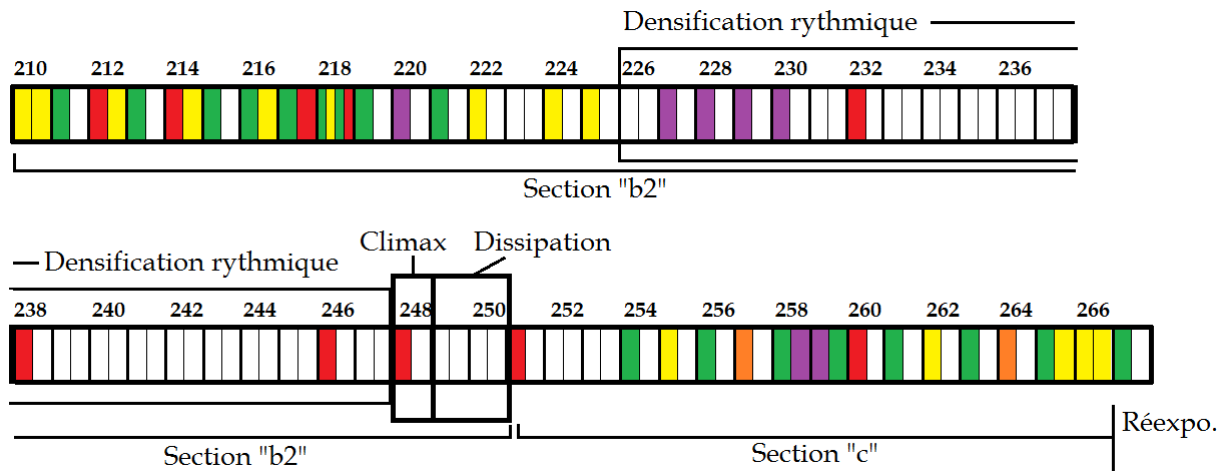
« L'expansion » identifiée comme *b2* élargi (de la section *b* des analyses de Lauri Suurpää) propose véritablement un matériau mélodique et harmonique qui se démarque des précédentes présentations de *b* à partir de la mes. 227. Cet épisode de densification rythmique progressive, qui aboutit au climax du mouvement à la mes. 248, est inauguré par une série d'enchaînements harmoniques de surface, orchestrés en homorythmie (mes. 226 à 230, *si/Do#⁶/si/Do#⁶/si*). Ces enchaînements, appartenant à notre catégorie transformationnelle d'enchaînements non-classés, délimitent clairement le contour de la période formelle tout en s'appuyant sur deux propriétés complémentaires : à la fois suspendre le caractère directionnel de l'harmonie (de par la directionnalité cyclique de la séquence d'enchaînements) et accroître la tension (de par la propriété enharmonique de l'accord de sixte augmentée du ton de *do* majeur avec la septième de dominante correspondante, dans un contexte particulier²³⁹). La densification rythmique à proprement parler est obtenue par Schubert au moyen d'un procédé qui met à l'épreuve de façon ostensible le principe de la stratification, qu'il va progressivement déstructurer au cours de ce passage : cette-fois ci, l'objectif est sensiblement différent ; il ne s'agit plus de mettre en évidence le retour d'un élément thématique globalement intact dans un autre contexte formel, mais plutôt d'accroître fortement une tension indéfinie par l'usage de cellules rythmiques issues de l'atomisation des éléments thématiques en question. La figure 27 illustre clairement la nature du processus : nous pouvons observer, grâce à la légende, que les différentes cellules utilisées au cours de l'épisode sont aisément classables de la cellule la plus rythmiquement dépouillée à la cellule la plus dense, le point culminant (ou « climax ») étant atteint avec la cellule « pleine » utilisée exclusivement mes. 248. Schubert déploie ensuite sa technique d'orchestration selon deux leviers complémentaires, qui permettent de dissoudre la lisibilité des strates en question : d'une part les cellules rythmiques respectives sont permutées d'un pupitre à l'autre (comme avec l'échange du rythme pointé entre les cordes et les bois à la mes. 244), permettant en outre un travail sur le timbre, d'autre part ces permutations se produisent de façon de plus en plus rapprochée (à partir de la mesure 243), ayant pour effet de densifier davantage la texture. La « dissipation » se produit avec une ampleur qui n'a d'égale que sa soudaineté, comme le montrent les mesures 249-250.

Nous pouvons également remarquer que l'harmonie, dont nous allons détailler ci-après la nature exacte des transformations dans la figure 28 (en l'élargissant aux deux sections consécutives *b2* et *c* dans leur intégralité), est étroitement associée à ce processus de densification en se modifiant subtilement à chaque changement (ou presque) de distribution des cellules (notamment mes. 232 et 241). C'est ce que Lauri Suurpää, dans une perspective schenkérienne, a réduit à une *equal division of the octave*, génératrice « d'indétermination harmonique locale », point de vue auquel nous pouvons souscrire sur le fond mais pas sur la forme²⁴⁰.

²³⁹ Cet enchaînement des mesures 226 à 230 est marqué par ce que nous pourrions appeler « une double ambiguïté ». En effet, la première ambiguïté, déjà nettement identifiée, réside dans la propriété enharmonique de l'accord de sixte augmentée avec la septième de dominante correspondante, dans une sorte de détournement de la fonction traditionnelle de cette dernière. La deuxième ambiguïté réside dans l'emploi de cette sixte augmentée dans un contexte totalement différent de celui qui lui est habituellement dévolu, à savoir l'approche chromatique de la dominante.

²⁴⁰ Nous renvoyons à son exemple de la p. 228, où la « division de l'octave » en tierces mineures se déploie de la mesure 221 (harmonie de *ré* à l'état fondamental) à la mesure 247 (harmonie de *sol#⁰* avec la note *ré* à la basse), marquée par les étapes de la mesure 225 (*Si*), 232 (*sol#⁰*), et 246 (toujours *sol#⁰* mais avec *fa* à la basse), la ligne

Figure 28 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 210-267, modélisation des transformations harmoniques des sections *b2* et *c*.



Nous pouvons remarquer (ce qui se révèle par ailleurs visuellement spectaculaire) que l'épisode de densification rythmique est en quelque sorte « introduit » par la série de transformations harmoniques rapprochées des mesures 227 à 230, avant de déployer, cette fois de façon particulièrement espacée, des enchaînements chromatiques (exclusivement) qui, en outre, coïncident avec les différentes étapes de la densification précédemment détaillées : tout enchaînement diatonique ou résolusif est naturellement exclu de cette phase critique à tous points de vue, la dissipation immédiatement consécutive au climax proposant brutalement un simple écho de l'harmonie de ce dernier, puis une pause (qui n'est pas sans rappeler la *Generalpause* brucknérienne). La différence générale de fréquence d'enchaînements harmoniques entre d'une part cette section centrale (densification rythmique-climax-dissipation) et d'autre part les deux sections qui l'encadrent, apparaît également de façon nette : les harmonies de surface s'enchaînent, tant dans la première partie de *b2* que dans *c*, selon une grande densité, « saturées » de dominantes auxiliaires suivies de leur résolution (qui se traduisent visuellement par un ou deux enchaînements diatoniques, immédiatement suivis d'un enchaînement résolusif, à savoir jaune puis vert, etc...). Le caractère faiblement résolusif (bien que parfaitement clair d'un point de vue fonctionnel) de l'harmonie est également caractéristique de la section *c*, qui se voit, dans un premier temps (probablement afin de clore la parenthèse du climax), stabilisée, mesures 254 à 256, par quelques enchaînements fonctionnels, avant d'afficher un caractère flottant qui se traduit par la présence significative d'enchaînements chromatiques voire non classés dans sa

de basse descendant ainsi : *ré-si-sol#-fa-ré*. Cette analyse, parfaitement pertinente d'un point de vue schenkérien, exclut logiquement plusieurs harmonies de surface (comme les enchaînements des mesures 226-230). Le concept d' *equal division of the octave* ne nous paraît cependant pas totalement approprié du fait de l'harmonie différente entre le point de départ et l'arrivée (respectivement *ré* et *sol#*) ce qui en soi fait que cela ne constitue pas une prolongation stricte, mais également du fait de la nature différente des accords de l'enchaînement : une division égale de l'octave, selon nos théories, proposera une conduite des voix qui accentuera cette impression de statisme avec de véritables enchaînements octatoniques ; ici, nous sommes davantage en présence d'une zone de chromatisme, ce qui, selon notre méthode, implique une démarche compositionnelle de mise en tension plus que d'indétermination.

partie centrale. En effet, comme si le climax suivi de la dissipation brutale avaient en quelque sorte conduit la trajectoire narrative dans une impasse, la section *c* va de façon ostensible, une fois la logique directionnelle de l'harmonie rétablie, éprouver les plus grandes difficultés à établir cette confirmation cadentielle dans la tonalité principale, pourtant attendue d'un point de vue formel à l'approche de la réexposition²⁴¹.

Schubert a clairement mis en jeu, en vue du climax, l'ensemble des moyens rhétoriques d'intensification et d'accroissement de la tension dont il dispose techniquement, « épuisant » en quelque sorte sa palette et ses moyens d'action. Afin que cette section *c* réponde pleinement aux objectifs qu'il semble s'être fixés, objectifs multiples, à savoir : refermer la parenthèse du climax, réintroduire un travail thématique lisible d'opposition de caractères, retrouver une certaine directionnalité harmonique tout en préparant la réexposition mais sans oublier de marquer une certaine indétermination modale à l'approche de la pourtant nécessaire (ou attendue) confirmation cadentielle, Schubert semble opérer un renversement de sa stratégie compositionnelle. Il déploie ainsi un subtil travail d'association mélodico-rythmique (précédemment détaillé), dont le balancement entre les deux caractères (marche et pastoral) est renforcé par une incertitude à la fois harmonique et modale qui va lentement déboucher sur la réexposition.

Une coda symptomatique

La figure 25 le montre de façon claire : le second groupe thématique, complexe et instable harmoniquement, n'a pas véritablement vocation à être « résolu », au sens conventionnel et tonal du terme : sa cadence finale, toutefois, permet en dernière instance d'amorcer une tentative de résolution tonale dans le ton principal (station prolongée sur la dominante, mesures 324-329) en la déplaçant vers la coda, que le premier accord de tonique permet de conclure. Nous avons déjà constaté (exemples 31, 32, 33) que Schubert, dès le début de cette coda, a explicitement cherché à affaiblir le rôle affirmatif et conclusif que le thème de marche, pourtant présenté de façon immédiate, aurait pu (dû ?) y endosser, en retardant sans cesse l'établissement décisif d'un point de repos exempt de toute ambiguïté : les deux insertions « parenthèse » (dont la première est présentée en exemples 31 et 33) sont symptomatiques du prolongement chronique de cette irrésolution fondamentale, tout comme le large segment de flottement harmonique et de dilution rythmique qui se déploie peu après la première de ces deux insertions (mes. 340-348, exemple 33).

Pour entretenir encore un peu plus ce processus global, il ne restait plus à Schubert qu'à réintroduire, dans une coda jusqu'ici exclusivement construite autour du « thème de marche », une évocation (une réminiscence ?) de l'épisode pastoral associé à la codetta initiale (nous renvoyons à l'exemple 19) : c'est chose faite à la mesure 356. La dernière présentation de cet élément de caractère contrastant, qui s'étend sur une durée de 9 mesures, prélude à une dernière phase d'ambiguïté modale, caractérisée par un balancement majeur/mineur incessant, comme

²⁴¹ Suurpää, p. 229 : « The recapitulation's *b2* section, with its dramatic high point, is the movement's most powerful outburst of the march topic. By preparing a perfect authentic cadence in the minor-mode tonic (or at least suggesting its possibility), the music uses all the rhetorical force it has, as it were, to establish finally both the march and the minor (...) but Schubert of course avoid cadential confirmation ».

le montre l'exemple 37, au cours duquel les affirmations juxtaposées du ton principal de *la* mineur puis de son relatif majeur *do* se succèdent à une fréquence de plus en plus rapprochée.

Exemple 37 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 2^{ème} mouvement, mes. 361-370, coda, réduction pour piano, analyse harmonique par degrés.

361

la : ii ⁶/₄ V i V i (V i)

Do : I V I (vii) vi V I (III) vi V

367 370

la : V i ⁶/₄ V i

Do : I (III) vi V I

III. Troisième mouvement, Scherzo

Avant-propos : considérations générales et commentaire des travaux antérieurs

Nettement délaissé par l'analyse schubertienne, ce Scherzo a fait toutefois l'objet d'un certain nombre de commentaires isolés, portant sur des exemples musicaux précis mais ne permettant pas, en conséquence, d'apprécier le caractère global du mouvement ainsi que les éventuelles originalités (comparées à d'autres *Scherzi* du corpus) par lesquelles celui-ci pourrait se distinguer. C'est de façon générale la singularité du traitement de l'harmonie dans ce Scherzo qui est mise en avant au travers de passages ciblés : ce paramètre, nous avons pu l'apprécier dans nos analyses précédentes, constitue un marqueur stylistique fort chez Schubert. C'est d'autant plus le cas lorsque l'exploitation audacieuse des potentialités du langage harmonique (types d'enchaînements, fréquence de ceux-ci) constitue un moyen privilégié d'accentuation des puissantes inflexions dynamiques et formelles que renferment la majorité des mouvements de ses grandes œuvres symphoniques²⁴².

A notre connaissance, le seul exemple récent (2017) d'analyse globale du mouvement est l'œuvre de David Beach, qui, dans son ouvrage traitant de la musique instrumentale schubertienne de la maturité, s'intéresse plus particulièrement à la relation entre la forme, l'harmonie (au travers notamment de l'examen de la conduite des voix), et l'organisation dite hypermétrique (*hypermetric organization*) des phrases ou éléments de base mélodico-rythmiques²⁴³. Cette analyse s'inscrit dans une comparaison croisée de trois *Scherzi* schubertiens de la maturité, cette comparaison permettant de révéler diverses similitudes dans le traitement de la forme, qu'il nous semble superflu de détailler ici²⁴⁴. Beach, dont l'approche analytique de la problématique formelle se montre de façon générale ostensiblement étrangère aux théories d'Hepokoski et Darcy, cible, au travers d'une analyse succincte qui présente le mérite de conduire le lecteur directement à l'essentiel, les subtilités de l'organisation dite « hypermétrique » de la première partie du mouvement, celle-ci proposant parfois des épisodes qualifiés de « conflits ». En effet, la principale spécificité de ce Scherzo, pour l'auteur, se cristallise dans divers épisodes au cours desquels la régularité de « l'hypermètre²⁴⁵ » (pourtant typique dans un mouvement de ce type dont l'héritage et l'empreinte rythmique de la musique dite « de danse » sont caractéristiques), est (volontairement) mise à mal par diverses inflexions.

²⁴² Cameron Gardner, « Re-Theorising Schubert's Reliquie », dans *Rethinking Schubert*, p. 153-156.

²⁴³ Beach, *Schubert's Mature Instrumental Music*, p. 116-123.

²⁴⁴ *Ibid.*, se reporter p. 99 et p. 100.

²⁴⁵ Ce terme d'hypermètre n'est, semble-t-il, que rarement employé dans la musicologie francophone. Pourtant, la réalité que recouvre ce terme précis dans cette analyse nous apparaît assez transparente. Il s'agit manifestement de l'unité métrique « temporelle » à laquelle les divers fragments mélodico-rythmiques de base (qui constituent, par juxtaposition, les groupes thématiques eux-mêmes) peuvent être réduits. Dans une phrase musicale typique de huit mesures constituée d'un « antécédent » et d'un « conséquent » de quatre mesures chacun, nettement articulés et séparés par une césure nette, l'unité « hypermétrique » sera de quatre mesures. Le terme de carrure pourrait s'en rapprocher. Nous continuerons toutefois de privilégier, dans ce chapitre, le terme original et parfaitement adapté d'hypermètre ou d'unité hypermétrique.

Ces inflexions provoquent des décalages, des pertes de synchronisation momentanées entre les diverses présentations thématiques qui sont assurées par les différents pupitres de l'orchestre. En outre, l'hypermètre traditionnel (qui va présenter le plus souvent une durée de quatre mesures) est parfois prolongé de façon irrégulière par l'ajout inattendu de mesures qui, en retardant subtilement le retour de l'unité thématique et hypermétrique suivante, provoquent des décalages qui perturbent la régularité liée au caractère binaire des appuis rythmiques qui constituent l'ossature de l'ensemble²⁴⁶. Les remarques tout à fait pertinentes de Beach, auxquelles nous souscrivons pour l'essentiel, auraient toutefois mérité de s'inscrire dans une démarche analytique plus large, qui se serait probablement située au-delà des objectifs initiaux de son ouvrage aux dimensions relativement concises. En effet, les divers exemples d'analyse apportés par ce texte, référencés comme autant d'arguments, ne permettent pas complètement d'interpréter, du fait selon nous de l'absence de conclusions fortes, la démarche compositionnelle que pourrait cacher l'usage de ce type de fluctuations hypermétriques au cours d'un mouvement où la régularité de l'hypermètre revêt pourtant une connotation, presque symbolique, de par la présence traditionnellement attendue voire « imposée » d'archaïsmes rythmiques et d'automatismes hérités de la danse. En d'autres termes, une tentative de problématisation aurait pu se formuler comme ceci : en quoi les subtiles variations ou irrégularités hypermétriques constatées dans ce Scherzo sont révélatrices d'un but ou d'un dessein particulier de la part de Schubert ? Ou bien, quel est le degré d'influence de l'hypermètre sur le traitement compositionnel (la variation, notamment) appliqué aux différents éléments thématiques ? Quel est le degré d'interaction, si interaction il y a, entre les séquences où l'hypermètre perd sa régularité et la structure formelle du Scherzo dans son ensemble, notamment si l'on compare à distance l'évolution voire la transformation d'éléments thématiques apparentés ? Ces diverses questions trouveront leur place en appui de nos propres constatations, le tout étant de fixer le degré d'importance réel de cette problématique au regard des points stylistiques saillants de ce mouvement.

Première partie, Scherzo

Structure formelle générale

La partie spécifique du Scherzo (mes. 1-246) a déjà fait l'objet d'un repérage formel de la part de David Beach, dont les conclusions rejoignent les nôtres. Dans cette optique, l'usage d'une terminologie habituellement réservée à la forme sonate (exposition, développement, réexposition) à propos de la tripartition structurelle du Scherzo ne doit ni surprendre, ni prêter à confusion. En effet, comme le précise Beach²⁴⁷, cette structure s'apparente indiscutablement à celle de la forme sonate. La figure 29 permet d'apporter une vision globale du plan formel de la structure, mais également de ses proportions ; si la structure tripartite du Trio manifeste un

²⁴⁶ C'est notamment le cas à la mesure 69, voir Beach, p. 119 : « So far the established hypermeter has continued, but there is now a subtle one-measure shift at the entrance of theme 2 (cellos) despite the valiant effort of the double basses to continue the new order. That is, I hear successive hypermetric downbeats in measure 69 (the return to C6 and A₁) and measure 70 (the beginning of a new idea) »

²⁴⁷ Beach, p. 116 : « Its form resembles sonata form in at least one respect, namely that the A and A' sections contain two defined themes ».

équilibre de proportions quasi parfait (en dépit de fortes irrégularités internes que nous tâcherons d'interpréter dans la deuxième partie de cette analyse), le Scherzo en lui-même manifeste un réel déséquilibre, de par un développement « hypertrophié », dont les procédures d'extension ou de variation du matériau thématique de l'exposition obéissent à une logique particulière de traitement du rythme, que nous allons également traiter en détail. À cet égard, le phénomène d'irrégularité hypermétrique évoqué en préambule de ce chapitre ne nous semble que faiblement révélateur des singularités profondes de ce mouvement.

Figure 29 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, plan formel général.

Scherzo (mes. 1-246)

Exposition (mes. 1-56)

Premier groupe (1-30)

Deuxième groupe (31-56)

Développement (mes. 57-152)

Première partie (57-88) : travail sur les deux groupes th. de l'exposition

Partie centrale (89-112) : apparition d'un nouvel élément th. puis transition

Troisième partie (113-152) : travail sur le deuxième gr. th. puis transition

Réexposition (mes. 153-238)

Premier groupe (153-194)

Deuxième groupe (195-238) : résolution tonale

Transition ou préparation (239-246) : pédale de mi (dominante du ton du trio)

Trio (mes. 247-406)

Exposition (mes. 247-295)

Premier groupe (247-262)

Deuxième groupe (263-295)

Développement (mes. 296-343)

Première partie (296-319) : travail sur le premier gr. puis transition

Deuxième partie (320-343) : nouvel élément (320-335) puis transition

Réexposition (mes. 344-397)

Premier groupe (344-359)

Deuxième groupe (360-391) : résolution tonale

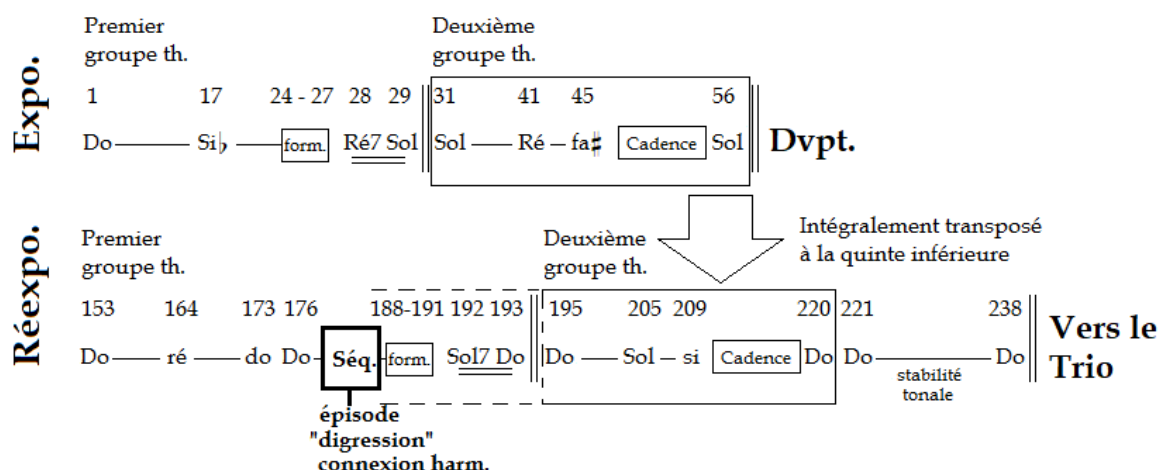
Transition (Da Capo, 398-406) : même élément que 239-246 mais modulant vers le ton principal du Scherzo

Un examen minutieux de cette structure, à l'aune des théories formelles d'Hepokoski et Darcy, révélerait probablement un certain nombre d'entorses à ce modèle idéal de la forme sonate tel qu'étroitement défini par ces théories. Cependant, deux prérequis (ou que nous considérerons en tout cas comme tels) organiquement enracinés dans le « cahier des charges » de la forme sonate, servent clairement de lignes directrices au déploiement de l'ensemble de la structure harmonique et formelle (ces deux paramètres ne pouvant pas s'envisager indépendamment l'un de l'autre).

Il s'agit d'une part de la présence, au sein d'une première zone assimilable à une « exposition », de deux groupes thématiques distincts (voir la figure 29), le deuxième groupe (mes. 31-56) étant présenté dans une tonalité fortement contrastante, génératrice de tension (ici, de façon par ailleurs tout à fait traditionnelle, le ton de la dominante).

D'autre part, la figure 30 établit clairement une dynamique traditionnelle de résolution tonale, sans aucune ambiguïté notons-le, du deuxième groupe, dans le ton principal. Cette trame parfaitement claire permet de mettre également en évidence un procédé semble-t-il usuel chez Schubert (déjà remarqué en tout cas lors du premier mouvement), à savoir la transposition stricte, ici de façon naturelle à la quinte inférieure, de l'ensemble du deuxième groupe entre l'exposition (mes. 31-56) et la réexposition (mes. 195-220). Notons également la présence de cette section supplémentaire (mes. 221-238), qui se distingue par sa parfaite stabilité tonale et son absence totale de modulation de surface, dont la présence semble attester d'une volonté de Schubert « d'asseoir » davantage le retour dans le ton principal ; il peut également s'agir d'une sorte de rééquilibrage à distance des proportions de la structure, le traitement du premier groupe de la réexposition (mes. 153-193) étant marqué par un certain nombre de modifications, la section harmoniquement instable entre les mesures 173 et 187 étant -semble-t-il- introduite afin d'infléchir le parcours harmonique et de respecter, par translation, la trajectoire du premier groupe de l'exposition, dans lequel le ton de la dominante était déjà préparé (cadence parfaite en *sol* majeur, mes. 28-29).

Figure 30 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, juxtaposition des principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition de la partie spécifique du Scherzo (mes. 1-56 et 153-238).



Ainsi, afin de respecter, lors de la réexposition, une préparation harmonique du deuxième groupe analogue à celle mise en œuvre lors de l'exposition (à savoir une progression harmonique rapide ou « formule » de quatre mesures, mes. 24-27, puis une cadence parfaite, mes. 28-29, dans le ton du second groupe), Schubert a choisi de transposer à la quinte inférieure, de façon quasi stricte, l'ensemble de cette phase de préparation (mes. 188-193). Notons que les

stratégies employées par Schubert pour assurer la connexion entre d'une part cette phase transposée et d'autre part le début du groupe thématique (qui, de son côté, doit logiquement demeurer dans le ton principal) sont révélatrices de certains choix préférentiels, déjà remarqués dans des situations semblables lors de l'analyse du premier mouvement. En effet, nous pouvons remarquer que la station prolongée sur *Si*, lors de l'exposition, est remplacée lors de la réexposition par d'autres appuis harmoniques de surface sur des tonalités proches du ton principal : notamment *ré* (mes. 159 à 164), et enfin *Do*, qui apparaît fugacement mesures 175-176. À ce moment précis, la préparation harmonique est effectuée, la connexion avec le deuxième groupe peut être légitimement considérée comme accomplie. Toutefois, Schubert va une fois encore choisir de souligner avec emphase cette préparation en y insérant un épisode supplémentaire nouveau (encadré en gras sur notre figure), à effet « retardant », qui, tant d'un point de vue de la progression du plan harmonique que de l'équilibre formel, ne semble pas se justifier, et qui se déploie jusqu'à la mesure 187, moment où s'établit la connexion avec la préparation transposée du deuxième groupe. Nous pouvons interpréter ce processus de la sorte : il était invisable pour Schubert de ne pas réutiliser à distance la phase de préparation des mesures 24-29, celle-ci agissant à distance comme un véritable « signal harmonique » (pour reprendre le terme de Hans Joachim Hinrichsen) : la transposition de ce groupe de quatre mesures permettant de conserver à la fois son rôle manifeste de « déclencheur » mais également de ne pas briser la logique de continuité avec le deuxième groupe, lui aussi transposé ; c'est ainsi l'ensemble du « bloc » contenant la phase de préparation puis le deuxième groupe qui subit cette transformation. D'autre part, l'usage de cet épisode rapporté, qui, en définitive, se charge d'assurer le basculement harmonique résolutif, semble correspondre à une volonté délibérée, de la part de Schubert, de souligner de la sorte, avec une certaine emphase et une certaine complexité harmonique, le moment précis du basculement, le « jalon » formel.

Le contenu harmonique de cet épisode des mesures 178-187, que nous avons qualifié de « digression et connexion harmonique » dans notre précédente figure, témoigne à cette occasion de l'usage préférentiel d'un certain type de procédure harmonique, relativement différent de celles que nous avons pu identifier jusqu'à présent à propos d'autres fragments dont la fonction formelle peut être considérée comme similaire²⁴⁸ (à savoir la connexion entre deux sections, déjà présentées antérieurement, mais dont seule la deuxième voit cette fois-ci l'infléchissement du trajet harmonique initialement prévu, à des fins résolutes). L'exemple 38 présente la connexion entre cet épisode et la formule cadentielle transposée issue de l'exposition (mes. 188-191, que nous avons encadrées, puis la cadence parfaite qui clôture le premier groupe). Une première remarque doit se porter sur le degré de fonctionnalité des enchaînements harmoniques utilisés : en dépit d'une apparente complexité, nous pouvons constater que cette formule cadentielle dans son ensemble ne présente aucun accord qui échappe complètement à la « sphère d'influence » fonctionnelle du ton principal. Naturellement, Schubert sature cette section de degrés homonymes (par subrogation du mode) ou bien de degrés altérés, comme $\flat VI$, $\flat II$, $\flat III$, ce qui apporte cette coloration modale particulière souvent évoquée dans d'autres travaux sous le terme de mixture modale. C'est tout particulièrement le cas de $\flat VI$, que Schubert plébiscite

²⁴⁸ Nous renvoyons à la « digression » des mesures 390-423 de la réexposition du premier mouvement, dont la fonction formelle est identique mais dont le traitement détaillé se révèle très différent, à la fois plus complexe et plus étendu (voir l'exemple 4).

dans une perspective systématique d'approche chromatique de la dominante ; notons que l'usage de $\flat VI$ dans sa forme particulière de sixte augmentée (la « sixte allemande ») semble spécifiquement réservé à la fin de la progression et au déclenchement de la cadence à proprement parler, avec le préalable de l'accord de quarte et sixte de cadence. En dépit de ses audaces harmoniques, notons que Schubert semble jusqu'à présent n'avoir jamais détourné de sa fonction première cet accord de quarte et sixte, tandis que l'approche chromatique de celui-ci par la « sixte allemande » constitue une procédure relativement commune au début du XIX^e siècle, fréquemment utilisée par Beethoven et même auparavant par Mozart.

Quant à la digression à proprement parler des mesures 178-187, elle présente la particularité, dans une sorte de mixture modale au niveau harmonique intermédiaire (tonalités de surface de *sol* mineur, mes. 178-181, et de *fa* mineur, mes. 182-185, tons homonymes de la dominante et de la sous-dominante du ton principal), de préparer la formule cadentielle en réinvestissant des séquences harmoniques similaires ($ii-\flat VI-V-i$, sous sa forme la plus simple) mais selon une fréquence d'enchaînement plus lente, en s'appuyant en outre sur des dominantes affaiblies (accords renversés, mes. 180 et 184) : nous pouvons tout aussi bien considérer cette digression, qui ne présente en définitive aucune progression harmonique non-fonctionnelle, comme une étape supplémentaire de préparation cadentielle, qui permet, par la logique indiscutable des enchaînements harmoniques et les modalités d'enchaînements qui leurs sont appliqués, d'opérer une véritable montée en intensité qui souligne avec force le poids structurel de cette connexion.

Exemple 38 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 178-193, réduction pour piano et analyse harmonique.

178

sol: ii $\flat VI$ V i

fa: ii

183

(fa) \flat VI V i

Do: iv \flat II \flat VI V7

189

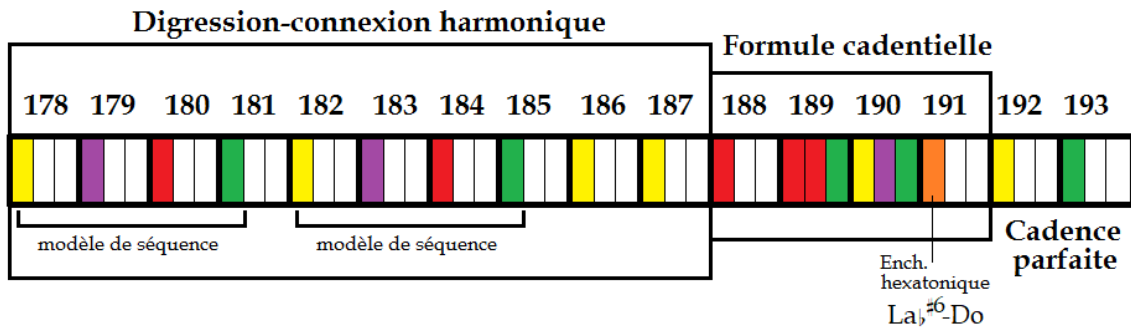
193

Do: \flat VI V7 i ii^{dim.} \flat III \flat VI^{#6} $\frac{6}{4}$ V I

Formule cadentielle de l'exposition transposée

La figure 31 permet d'apprécier sous un autre angle le travail schubertien d'inflexion de la fréquence des enchaînements harmoniques, appliqué à la même section que l'exemple précédent. En effet, la duplication du modèle de séquence s'appuyant sur ii- \flat VI-V-i, ainsi que la régularité des enchaînements (un par mesure) apparaissent de façon claire au sein de la « digression », tandis que la connexion avec la formule cadentielle à proprement parler est matérialisée à la fois par une série d'enchaînements chromatiques (rouges), qui, en réalité, se contentent de broder autour de \flat VI-V, mais également par un accélération brutale du rythme des transformations (une par temps), avant que la cadence parfaite conclusive n'adopte à nouveau une fréquence d'enchaînements plus aérée, permettant de souligner la « ponctuation » finale de la phrase. Notons également que Schubert, au cours de cette section, s'est appuyé sur une seule transformation de type hexatonique-octatonique : il s'agit de l'enchaînement entre l'accord de sixte augmentée de $La\flat$ et celui de quarte et sixte de cadence du premier temps de la mesure 191 (se reporter également à l'exemple précédent) : il semblerait que Schubert réserve ce type d'enchaînement harmonique, à la sonorité particulière, à des moments décisifs de la progression du plan harmonique et formel, cet usage parcimonieux permettant de lui conférer un véritable rôle de figure rhétorique de « signal » ou « d'appel » harmonique, tandis que les transformations de type chromatique permettent indifféremment soit d'opérer des connexions entre divers éléments harmoniques constitutifs d'une séquence, soit de permettre un accroissement de la tension dès lors que la multiplication du chromatisme entraîne une saturation locale de l'harmonie.

Figure 31 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 178-193, modélisation des transformations harmoniques.



Exposition, traitement du rythme

La structure dite « hypermétrique » de ce Scherzo constitue le cœur de l'analyse de David Beach déjà préalablement évoquée. Nous nous permettons de reproduire en exemple 39 le premier des exemples d'analyse qu'il propose, et qui présente en réalité l'intégralité de l'exposition, mesure par mesure (mes. 1-56)²⁴⁹.

Exemple 39 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 1-56, lignes mélodiques principales et hypermètre, d'après David Beach.

The musical score shows the first 56 measures of the Scherzo. It is divided into three systems. The first system (measures 1-28) includes markings for 'Th. 1' and 'Th. 3'. The second system (measures 29-44) includes a marking for 'Th. 2'. The third system (measures 45-56) continues the melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

²⁴⁹ Beach, p. 118. L'exemple que nous présentons constitue une copie stricte, légèrement modifiée pour des raisons de clarté et de mise en page (étagement sur trois systèmes au lieu de deux, omission de certains chiffres d'accords, inutiles pour notre propre propos), de l'exemple 5.10. Nous nous sommes également permis de modifier deux éléments de numérotation des mesures, manifestement erronés (mes. 1 à la place de mes. 129, mes. 45 à la place de mes. 181).

Nous ne nous attarderons pas sur l'essence schenkérienne de la ligne mélodique supérieure proposée dans cet exemple ; en revanche, tout l'intérêt de cette figure réside dans l'illustration du « conflit hypermétrique » (*conflicting hypermeter*) qui caractérise, au sein du premier groupe, la deuxième idée *y* de chacune des deux phrases *a* et *a'*, en opposition avec le caractère parfaitement établi de l'hypermètre quadruple (de quatre mesures) de la première idée *x* (mes. 1 à 4 puis 13 à 16)²⁵⁰. Cette dualité hypermétrique se poursuit durant les premières mesures du deuxième groupe, avant de disparaître définitivement mesure 41.

Un examen précis de la répartition par pupitres et par registres de la partition d'orchestre révèle une réalité d'écriture plus complexe que ce que cet exemple laisse transparaître (ce qui n'est évidemment pas l'objectif d'une schématisation de ce type). Observons la deuxième idée musicale *y* : elle se présente selon un principe de tuilage entre l'ensemble des différentes strates qui la composent, les entrées successives en imitation intervenant avec un décalage non pas de deux mesures mais d'une seule (entrée des hautbois mes. 5, des timbales mes. 6 et des flûtes mes. 7). Notre interprétation porterait davantage à considérer que cette impression, bien réelle, de décalage ou de « conflit » hypermétrique (que l'on note à partir de la mesure 7 puis de la mesure 19) serait plutôt le produit du contraste d'écriture (et, par conséquent, de caractères) engendré par la juxtaposition de cet épisode *y* aux quatre premières mesures *x*. En effet, tandis que les quatre premières mesures, totalement homorythmiques et puissamment articulées, installent sans ambiguïté la base hypermétrique de référence, la succession immédiate de cet épisode plus incertain, dont l'articulation est plus faiblement marquée et dont la nuance générale est ostensiblement plus faible, nous conduit à poursuivre la recherche inconsciente, durant l'écoute, de l'emplacement prédéterminé des appuis rythmiques initiaux dont les contours, de par l'action du travail mélodico-rythmique en imitation, perdent leur netteté : Schubert ne laisse toutefois pas l'opportunité à ce sentiment de flottement de s'installer durablement, et la définition de l'hypermètre selon un plan plus large ne perdra jamais réellement sa régularité (en restant dans l'ensemble réductible à des multiples de quatre mesures). De fait, l'opposition hypermétrique qui se produit entre les deux lignes mélodiques de l'exemple précédent s'appuie selon nous sur une surinterprétation relative du rôle réel d'articulation et de définition de l'hypermètre de la ligne inférieure, dont la continuité nous apparaît, de plus, quelque peu artificielle (entre notamment les interventions des cors et des timbales).

Un examen plus précis de la composition par strates rythmiques de chacun de ces épisodes fait en effet apparaître une alternance rapprochée entre différents « caractères » (nous n'irons pas jusqu'à parler de *topiques*), selon un procédé qui n'est pas sans rappeler l'alternance entre marche et épisode pastoral du deuxième mouvement. Ce sont en réalité chacune des deux idées *x* et *y*, comme nous venons de le remarquer, qui cristallisent, au sein même du premier groupe thématique, cette dualité de caractères ; la modification de l'hypermètre constitue moins une cause qu'une conséquence de ce travail compositionnel, qui, en outre, agit sur les paramètres d'orchestration, d'intensité et d'articulation. D'un côté, la première idée *x* est présentée strictement à l'unisson par l'ensemble du petit orchestre à cordes (avec violoncelles et contrebasses à

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 117 : « Throughout this passage, beginning in measure 19, there are two competing hypermeters, the original one (lower line) and its shadow beginning two measures later (upper line) ».

l'octave inférieure), *staccato* et selon une nuance *forte* (mes. 1-4 et 13-16). De l'autre, *y*, directement juxtaposé à *x* (mes. 5-12 et 17-20), présente un procédé d'écriture ostensiblement contrastant : dissolution de l'homorythmie et de l'unisson par une distribution en tuilage du motif rythmique initial de deux mesures (six croches puis trois noires, que nous qualifions un peu plus loin de « motif 1 »), diminution immédiate de l'intensité (nuance *piano*), mais également adoucissement de l'articulation et renversement de l'orchestration vers les vents. Nous ne nous risquons pas à attribuer de qualificatif extra-musical à chacun de ces deux « caractères » ; cependant, force est de constater que cette opposition structure en réalité l'ensemble du contenu de ce premier groupe : la présentation de *x* à l'unisson offre une certaine plasticité à la direction de l'harmonie, qui peut être sous-entendue de différentes manières, tandis que *y* offre une alternance rudimentaire, régulière et sans ambiguïté entre les degrés de surface V et I, dans un esprit harmonique binaire, typiquement inspiré du répertoire populaire.

Exemple 40 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 1-20 et 153-176, comparaison des strates rythmiques entre l'exposition et la réexposition.

Première idée, exposition

Mes. 1 à 4 et 13 à 16

Ensemble des cordes

Première idée, réexposition

Mes. 153 à 156 et 165 à 168

Hautbois et clarinettes
(puis flûte mes. 165)

Bassons et cors

Deuxième idée, exposition

Mes. 5 à 12 et 17 à 20

Flûtes

Hautbois

Cors
puis bassons

Timbales
puis violoncelles

Deuxième idée, réexposition

Mes. 157 à 164 et 169 à 176

Violons 1

Violons 2

Altos

Violoncelles
(puis
contrebasses)

pp

pp

pp

pp

De fait, il convient de remarquer que la traditionnelle opposition de caractères qui doit habituellement segmenter les deux groupes respectifs de l'exposition au sein de la forme sonate s'incarne ici non pas par une opposition univoque de caractères et de tonalités mais plutôt par la gradation différente des contrastes « internes » entre chacun des deux groupes : tandis que le premier groupe (mes. 1-30) propose cette alternance rapprochée de caractères, le deuxième groupe (mes. 31-56) se présente de façon nettement plus homogène, par de grandes phrases arpégées legato qui réinstallent un hypermètre parfaitement régulier (nous renvoyons également à la figure de Beach). L'exemple 40 présente la répartition par strates rythmiques de chacune des deux « idées » que contient le premier groupe.

Réexposition

L'exemple 40 nous permet en outre de remarquer les subtiles modifications qui interviennent à distance entre l'exposition et la réexposition : en effet, si la répartition initiale des strates est globalement conservée lors du retour de chacune des deux idées, notons néanmoins que le retour de la première idée est adouci, tant par le choix de l'articulation que par la nuance appliquée ; de plus, cette nouvelle présentation s'accompagne d'une harmonisation génératrice d'instabilité (accord de *Mi* non résolu à la mes. 156). Plus significative encore est l'inversion globale de l'orchestration appliquée à la distribution des pupitres : le retour de la première idée est désormais confié aux vents, tandis que la deuxième idée suit une trajectoire inverse (des vents vers le petit orchestre à cordes), tout en conservant l'articulation staccato utilisée lors de la présentation initiale de la première idée. Toute la minutie de ce travail nous semble obéir à une même logique, à savoir la mise en relief d'une trajectoire dramatique dont le point culminant se situe lors du « basculement » du deuxième groupe vers le ton principal (mes. 192-193). Cette dynamique résolutive est portée à la fois par une fréquence accrue des transformations harmoniques, génératrices d'instabilité (voir la « digression » précédemment analysée en figure 31), mais également par ce renversement dans le traitement de l'orchestration du premier groupe : les deux phénomènes nous semblent en étroite corrélation.

Notons également que le traitement à distance du deuxième groupe (exposition et réexposition) se distingue non seulement par une transposition stricte du matériau thématique et harmonique (comme le montre notre figure par juxtaposition) mais également par sa parfaite continuité dans le traitement de l'orchestration, qu'un examen succinct de la partition d'orchestre suffit à confirmer (et qu'il nous semble dès lors inutile de modéliser). Schubert semble avoir strictement réservé au premier groupe le procédé de renversement des pupitres que nous venons de détailler, en l'utilisant de fait comme une sorte d'outil de complexification et de « préparation » complémentaire au sein de sa phase de basculement harmonique et formel. Il convient également de remarquer que cette combinaison, au cours du premier groupe de la réexposition, entre d'un côté une instabilité harmonique de surface et de l'autre un renversement de l'orchestration, n'est pas associée à un procédé de densification progressive du rythme et de la dynamique pouvant déboucher sur un climax, qui, cependant, aurait pu se justifier²⁵¹. Nous trouvons toutefois au cours de ce Scherzo deux épisodes pouvant s'assimiler à des climax tels que traités dans les deux premiers mouvements : à la fin du développement (nous y reviendrons en détail ci-après), mais aussi et surtout en complément de la confirmation tonale du deuxième groupe, lors de cette codetta des mesures 221-238, comme le montre la figure 32.

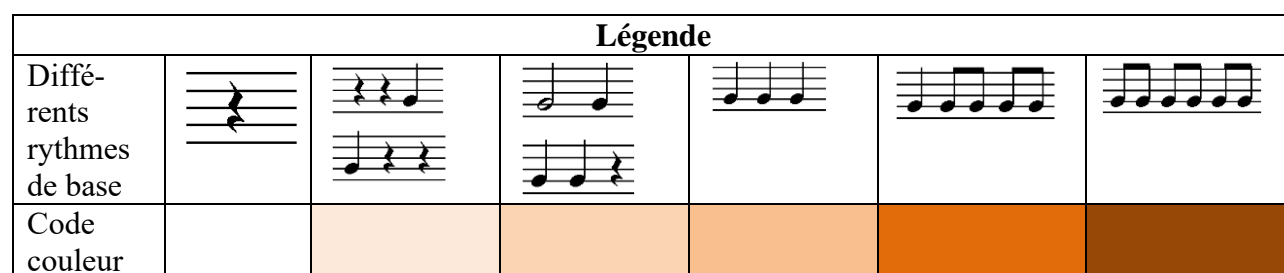
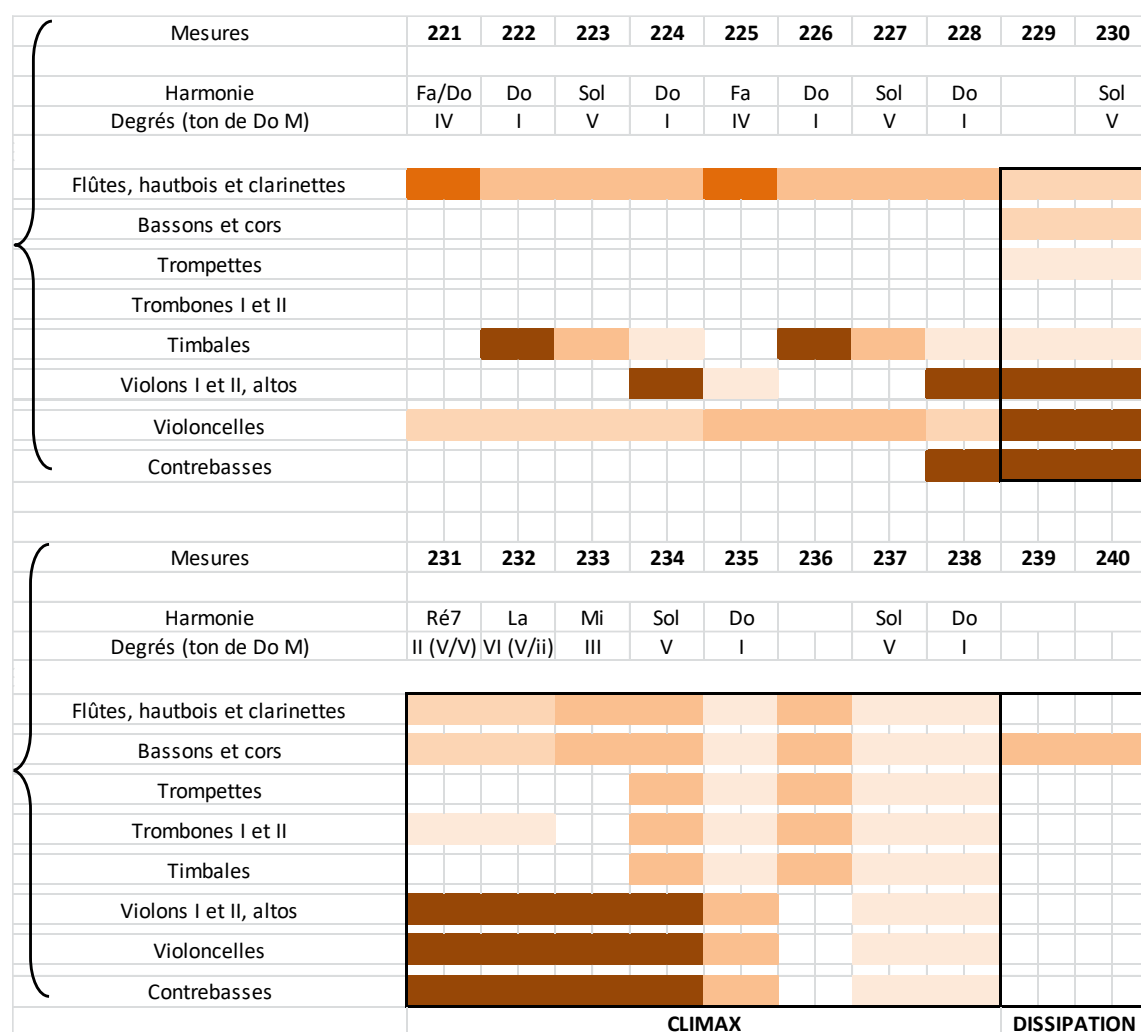
Cet épisode propose une densification accélérée du rythme et de l'intensité, appliquée de façon progressive à l'ensemble des pupitres, mais cette fois-ci non pas comme préparation d'une phase de basculement harmonique (comme au cours du deuxième mouvement) ou d'une « impasse » (comme au cours du premier mouvement) mais bel et bien en soutien d'une série d'enchaînements harmoniques parfaitement fonctionnels qui affirment avec emphase le retour du ton principal, déjà pourtant confirmé sans aucune ambiguïté depuis la mesure 193 ; la transition avec le Trio (mes. 239-346) joue ostensiblement le rôle de la traditionnelle dissipation consécutive à ce climax, dont nous avons fait apparaître les deux premières mesures 239-240 afin que la brutale rupture d'intensité puisse s'apprécier visuellement. En outre, cet épisode ne manque pas de soulever un certain nombre de questionnements. En premier lieu, pourquoi le positionner à ce moment précis, tel une coda, alors que la dialectique formelle est déjà solutionnée et qu'un tel déploiement d'énergie ne prépare aucun basculement significatif ? Nous pourrions avancer qu'il s'agit d'une simple phase de « libération de l'énergie », telle que fréquemment relevée dans l'exégèse schubertienne, insuffisamment menée à bien lors des phases formelles précédentes et qui est ici mise à profit comme une sorte de rééquilibrage de la structure formelle dans son ensemble. En deuxième lieu, ce climax pourrait-il permettre d'assurer un lien, une continuité formelle avec les deux premiers mouvements qui renferment également un épisode semblable ? En effet, en dépit d'un schéma harmonique convenu, parfaitement fonctionnel et qui ne remplit aucune fonction formelle apparente²⁵², nous devons remarquer que le mode opératoire appliqué par Schubert à la préparation de ce climax manifeste de fortes similitudes avec les climax des deux premiers mouvements : le choix de six ou sept patterns rythmiques clairs, découpés et aisément classables du plus aéré au plus resserré, fait écho au climax du deuxième mouvement, tout comme le travail combinatoire des différents pupitres, qui

²⁵¹ Nous pensons typiquement au climax du deuxième mouvement, atteint à la mesure 248 et longuement analysé dans le chapitre précédent, dont le positionnement formel est identique à la phase qui nous occupe ici.

²⁵² Il est à noter que l'harmonie, en plus de répondre totalement aux critères de l'harmonie « fonctionnelle », s'appuie sur une étonnante saturation en degrés majeurs (voir mes. 231, 232, 233).

montre également de grandes similitudes avec ce dernier – la phase au sein de laquelle les différents rythmes, de plus en plus denses, apparaissent graduellement, prépare la phase en homorythmie qui implique l'ensemble de l'orchestre, le tout étant associé à une augmentation des nuances d'intensité.

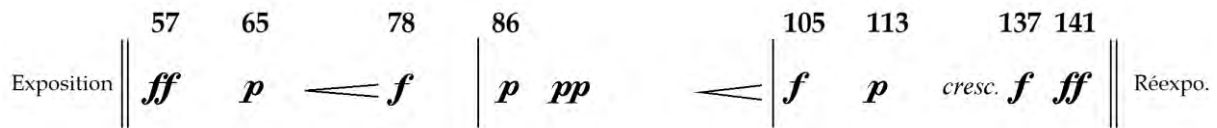
Figure 32 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 221-240, modélisation de la densification rythmique aboutissant au climax, suivie de la légende des codes couleurs appliqués au modèle en fonction des cellules rythmiques correspondantes.



Analyse du développement

Les principaux contours formels de ce développement (mes. 57-141) sont étonnamment soulignés par le plan général des nuances d'intensité (voir la figure 33), qui fait apparaître une structure tripartite que l'on peut grossièrement qualifier de type *ABA'*. Les différentes plages de nuances, contrastantes et clairement découpées, coïncident étroitement avec des sections qui se caractérisent par une identité rythmique particulière ; chacune de ces identités rythmiques est le fruit d'une combinaison, mise en œuvre selon des modalités variables, entre deux ou trois strates distinctes, puis superposées, qui s'appuient sur un réservoir limité de motifs rythmiques (ainsi que leurs dérivés) directement puisés au sein de l'exposition.

Figure 33 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 57-151 (développement), plan général des nuances d'intensité.



Comme explicité dans la figure 34, nous avons identifié quatre motifs rythmiques basiques, directement issus de l'exposition puis explicitement réinvestis dans la construction formelle du développement. Notons que chaque motif manifeste une parenté avec les trois autres ; notons également qu'il est difficile d'attribuer à tel ou tel motif un ancrage exclusif et définitif dans chacun des deux groupes thématiques dont il serait issu ; en effet, le motif 1, élément de construction quasi-monopolistique du premier groupe, est toujours présent, tel une sorte de contrechant aux bois, jusqu'à la fin du deuxième groupe, contribuant ainsi à amender l'éclairage et la mise en valeur de l'élément thématique nouveau de la mesure 31 ; le motif 3 est également associé indifféremment à chacun des deux groupes (mes. 5 à 24, aux cors puis aux bassons, notamment, ainsi que de nouveau à la mes. 45). Seule l'utilisation du motif 4 semble réservée au deuxième groupe, comme source de l'élément thématique principal de cette section (présenté aux violons puis par l'ensemble des cordes à partir de la mes. 31), mais c'est tout autant par l'articulation ainsi que par l'ambitus mélodique que cet ancrage s'affirme par opposition au caractère plus résolu du premier groupe.

Figure 34 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, motifs rythmiques communs à l'exposition et au développement.



Les diverses associations de ces quatre motifs, agrémentées d'éléments de « coloration » orchestrale (notes tenues ou contretemps) donnent naissance à trois grandes catégories de « combinaisons de strates » (voir la figure 35), numérotées de 1 à 3 ; toute l'originalité du travail compositionnel de Schubert se concentre ensuite sur un habile jeu d'éclairage, mettant en jeu tant le timbre que l'articulation, grâce auquel chaque combinaison va se distinguer non seulement par une couleur orchestrale spécifique mais également par une capacité à révéler, par contraste, tel ou tel motif rythmique. Cet exemple nous donne encore l'occasion d'insister sur la haute logique compositionnelle mise en jeu : les différents éléments de construction, du motif jusqu'à la phrase, révèlent une cohérence interne que la dialectique mise en œuvre pour les « mettre en tension » les uns par rapport aux autres ne va suspendre qu'en apparence ; tandis que la forme, si elle s'émancipe de certains canons, n'a aucunement renoncé à une logique d'organisation rigoureuse au sein de laquelle les différentes sections s'équilibrent mutuellement.

Figure 35 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, typologie des différentes combinaisons de strates rythmiques recensées au cours du développement.

The figure displays seven musical examples, each showing a specific rhythmic combination of motifs across different orchestral sections. The examples are as follows:

- Type 1.1, mes. 57-64:** Shows three staves. The top staff is for 'Bois, cors et trompettes' (Woodwinds, horns, and trumpets), the middle for 'Trombones et timbales' (Trombones and timpani), and the bottom for 'Ensemble des cordes' (String ensemble). A box labeled 'Motif 1' is drawn under the string staff.
- Type 1.2, mes. 105-112:** Shows three staves. The top staff is for 'Bois, cors et trombones' (Woodwinds, horns, and trombones), the middle for 'Trompettes et timbales' (Trumpets and timpani), and the bottom for 'Ensemble des cordes' (String ensemble). A box labeled 'Motif 1' is drawn under the string staff.
- Type 2.1, mes. 70-77:** Shows three staves. The top staff is for 'Hautbois, clarinettes' (Oboes and clarinets), the middle for 'Violons, altos, contrebasses' (Violins, violas, and double basses), and the bottom for 'Violoncelles' (Cellos). A box labeled 'Motif 2' is drawn under the oboe/clarinet staff, and a box labeled 'Motif 4' is drawn under the cello staff.
- Type 2.2, mes. 78-85:** Shows two staves. The top staff is for 'Hautbois, clarinettes' (Oboes and clarinets) and the bottom for 'Ensemble des cordes' (String ensemble). A box labeled 'Motif 1' is drawn under the oboe/clarinet staff.
- Type 2.4, mes. 145-150:** Shows two staves. The top staff is for 'Flûtes, hautbois, clarinettes' (Flutes, oboes, and clarinets) and the bottom for 'Ensemble des cordes' (String ensemble).
- Type 2.3, mes. 113-136:** Shows two staves. The top staff is for 'Hautbois, clarinettes, bassons' (Oboes, clarinets, and bassoons) and the bottom for 'Ensemble des cordes' (String ensemble). A box labeled 'Motif 1' is drawn under the woodwind staff, and a box labeled 'Motif 4' is drawn under the string staff.

Type 3, partie centrale du développement, mes. 89-104

Motif 3

Flûtes puis hautbois et violons II
Clarinettes et bassons
Cordes (sans les violons II)

Nous pouvons remarquer que les types « 1 » et « 2 » de combinaisons de strates, disposées de part et d'autre de l'épisode central dans lequel seul le type « 3 » est utilisé (voir la figure 36), adoptent une répartition interne des strates qui s'inspire directement des modèles d'organisation de l'exposition ainsi que de la réexposition (se reporter à l'exemple 40). Les types « 1 », qui réinvestissent exclusivement le motif « 1 », présentent une structure rythmique homogène au sein de laquelle c'est ce motif qui domine exclusivement : la filiation avec la présentation en homorythmie de la « première idée » (mes. 1-4 et 13-16, notamment) est évidente. Les différentes déclinaisons du type « 2 » font appel à des combinaisons plus complexes, au sein desquelles la présentation alternée, en imitation, du motif « 1 » ou « 2 », fait clairement référence aux modalités de mise en forme de la « deuxième idée » (mes. 5-12, notamment). L'ajout, au sein des types « 2.1 » et « 2.3 » du motif « 4 », n'est qu'une continuation (ou un rappel) de l'organisation rythmique prédominante du deuxième groupe dans lequel l'idée thématique contrastante qui se déploie autour du motif « 4 » cohabite avec les avatars du motif « 1 ».

Figure 36 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 57-150, plan comparé des nuances d'intensité et du positionnement des différents types de combinaisons de strates rythmiques.

Mesure	57	65	70	78	86	89	105	113	137	145	150
Nuances	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>cresc. f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
Type de comb. de strates	1.1	2.1	2.2		3		1.2	2.3		2.4	
Partie	"A"				"B"			"A'"			

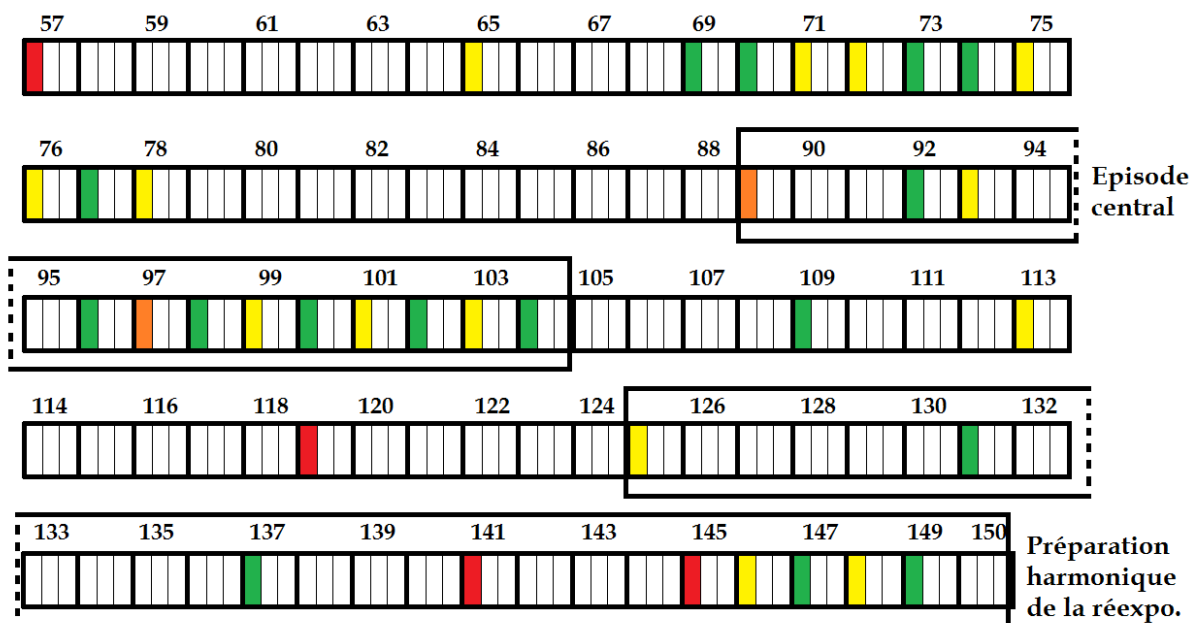
De ce fait, l'ensemble du développement se caractérise par son irrésolution et par une absence d'orientation précise. Il se résume à une succession quasiment symétrique d'épisodes essentiellement définis par l'association d'un type de combinaison de strates rythmiques à un niveau de nuance d'intensité, comme le montre la figure 36. À ce titre, sa construction nous apparaît comme fondamentalement différente de celle du développement du premier mouvement. Rap-

pelons qu'ici, les ressources compositionnelles offertes par l'emploi de différentes combinaisons de strates rythmiques, procédé désormais clairement identifié, ne sont pas orientées selon un événement harmonique ou thématique fort et imprévu (tel qu'un climax suivi d'une dissipation), comme cela a pu être le cas au cours du premier mouvement : les différentes analogies que nous avons répertoriées dans la disposition des combinaisons de strates rythmiques structurent simplement l'espace musical de façon proportionnée, sans être associées à un travail plus progressif de densification ou de complexification significative de la nature des enchaînements harmoniques.

Même si l'ensemble de ces constatations fait apparaître une logique d'organisation interne plutôt statique, nous pourrions toutefois considérer que la section finale de ce développement, qui précède la mesure 145, recouvre les apparences d'un climax (avec une phase de préparation qui s'amorce vers la mes. 125). Comme nous l'avons précédemment noté, cet accroissement de l'intensité culminant à la mesure 145 correspond à une sorte de mouvement pendulaire (et, de ce fait, en grande partie prévisible) qui jalonne l'ensemble du développement. Il ne s'agit pas, comme cela était le cas à propos du développement du premier mouvement ou bien encore à propos du climax du deuxième mouvement (nous renvoyons aux exemples correspondants), d'une inflexion imprévue qui, par une densification rythmique graduée associée à un accroissement spectaculaire de la tension harmonique, débouche sur un climax, qui conduit également à une sorte d'impasse harmonique qui appelle par la suite à être solutionnée. L'épisode qui précède ici la mesure 145 nous semble obéir, en dépit d'une exploitation quasi maximale des potentialités dynamiques de l'orchestre, à une « typologie du climax » différente. En effet, le complexe harmonique associé à cet épisode est parfaitement clair : il constitue une préparation harmonique conventionnelle à la réexposition et au retour du ton principal. Il s'agit également, après l'exploration de tonalités de surface relativement éloignées du ton principal (par exemple *do*, majeur, mes. 89-96), de redonner une direction claire au discours harmonique ; à cet égard, force est de constater que le paramètre harmonique joue un rôle assez limité tout au long de ce développement, comme le montre la figure 37.

Nous pouvons également, à cette occasion, constater la faible correspondance entre la densité et la nature des enchaînements harmoniques d'une part, et la logique tripartite définie précédemment avec force par les nuances ainsi que par la nature des strates rythmiques d'autre part. Schubert semble avoir ici volontairement affaibli le poids structurant de l'harmonie, et cela nous semble suffisamment inhabituel pour le souligner (au vu de l'ensemble des constatations que nous avons pu formuler depuis le début de nos analyses). Il peut également s'agir d'une stratégie compositionnelle délibérée, comme si le paramètre harmonique était privilégié dès lors qu'il s'agit de donner une direction claire au discours musical ; son association avec les autres paramètres n'apportant dans cette optique qu'un levier supplémentaire pour accentuer le caractère emphatique de certaines séquences d'enchaînements ou alors pour souligner l'imprévisibilité de certains épisodes.

Figure 37 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 57-150, modélisation des transformations harmoniques.



Nous pouvons remarquer le caractère majoritairement fonctionnel des enchaînements harmoniques utilisés ; la transformation de type chromatique qui apparaît mesures 141 et 145 constitue en réalité une simple broderie harmonique. Notons que Schubert réserve également avec parcimonie l'usage des enchaînements de type hexatonique/octatonique, comme pour ménager leurs effets : c'est ici le cas mesures 89 et 97. Il s'agit clairement de délimiter le début de l'épisode central, décliné en deux temps et faisant l'objet d'une transposition à la mesure 97 (nous renvoyons également à l'exemple 43 par lequel le contenu mélodique de l'épisode central est analysé). À cette occasion, l'enchaînement octatonique *Mi_b-Sol_b*, de la mesure 89 constitue le seul véritable moment au cours duquel l'ensemble des paramètres s'infléchissent en même temps (à savoir par un glissement harmonique, par l'apparition d'un nouvel élément rythmique, la modification de la nuance ainsi que l'usage d'un nouveau type de combinaison de strates). À l'intérieur du développement, les sections *A* (mes. 57-85) et *A'* (mes. 105-150) semblent également avoir été principalement pensées pour mettre en évidence cet élément mélodique central qui démarre mes. 89, tandis que le développement dans son ensemble apparaît, du moins jusqu'à la mes. 125, comme harmoniquement déconnecté de l'exposition et de la réexposition. En effet, ses sections *A* et *A'* s'appuient principalement sur ce travail d'essence rythmique et dynamique que nous avons précédemment détaillé ; les différentes strates recensées à cette occasion associent des motifs courts, d'une durée d'une ou deux mesures, et qui présentent un caractère prononcé que nous pourrions qualifier de « non-mélodique ».

Au sein de chacune de ces deux parties, notons toutefois la présence discrète de deux avatars de l'élément mélodique arpégé, caractéristique de la fin du deuxième groupe (pupitre des cordes, mes. 41-52, 205-216, également au violoncelle mes. 221-228). Le travail de variation opéré par Schubert à cette occasion nous semble typique de son inclination, déjà relevée précédemment, à camoufler une idée mélodique dès lors qu'elle réapparaît à une autre occasion au

sein de la structure formelle ; comme si le travail de fabrication et de camouflage subtil des idées mélodiques au sein d'une dialectique parfois ambiguë (mais souvent statique) avait la primeur sur la dynamique de résolution du conflit dialectique lui-même. Cet apparent paradoxe ne manque pas d'intérêt : le travail attendu de variation, de confrontation dialectique des différents éléments mélodiques mis en tension lors de l'exposition est bien présent, mais pas sous la forme traditionnellement attendue que l'adoption du cadre formel de la forme sonate semblerait pourtant exiger. Les éléments mélodiques caractéristiques de chacun des deux groupes thématiques sont traités à distance et font l'objet d'un camouflage voire d'une mutation, au sein d'une structure rythmique dense et tendue, qui permet difficilement à l'auditeur de saisir une direction précise du discours dans son ensemble, et qui selon nous renforce l'impression de déconnexion entre le développement et les deux parties (exposition et réexposition) qui l'entourent. Ainsi, l'élément mélodique arpégé caractéristique de la fin du second groupe de l'exposition (joué par les cordes, mes. 41-52, et que l'on retrouve lors de la réexposition mes. 205-216) refait son apparition au cours de la section *A'* du développement (mes. 113-144), mais selon des modalités différentes, comme le montre l'exemple 41 : l'unité hypermétrique, calquée sur l'orientation de la ligne mélodique, passe de quatre à huit mesures, ce qui conduit mécaniquement à un élargissement de l'ambitus. De même, le complexe mélodique initial des mesures 41-52 est significativement étendu, en servant de support harmonique à l'ensemble de la préparation tonale de la réexposition (jusqu'à la mes. 144).

Exemple 41 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 41-52 puis 113-144, cordes, comparaison des deux dessins mélodiques présentés.

Développement

113 Cordes

Exposition, deuxième groupe

41 Cordes

Notons également la présence d'une idée mélodique secondaire, qui constitue un dérivé de celle présentée ci-dessus, et dont le positionnement va parfaitement à l'encontre de l'idée même de développement d'idées mélodiques ou rythmiques déjà préalablement énoncées (voir l'exemple

42) : cette phrase des violoncelles (mes. 70-78), rythmiquement voisine de la phrase des cordes mesure 113, fait son apparition pour la première fois au cours du développement, avant de revenir, strictement transposée à la tierce majeure supérieure, à la fin de la réexposition (mes. 221-228). Cet exemple pourrait sembler anecdotique, mais il montre en réalité que Schubert n'hésite pas à détourner voire à renverser la logique de positionnement stratégique de cette idée musicale. Ainsi, la première présentation aux violoncelles de la mes. 70 est positionnée dans la section *A* du développement, mais elle est ostensiblement absente de la section *A'*, alors que la trame de ce développement, nous l'avons déjà observé, s'appuie clairement sur un procédé d'organisation symétrique.

Signalons également que cette phrase de la mesure 70 ne semble pas impulser de direction précise au discours musical, en étant rythmiquement diluée au sein de la trame plus dense formée par les vents et les autres cordes ; sa présence au cours de ce passage précis pourrait quasiment correspondre à une logique anachronique et plus contemporaine d'insertion d'un « objet trouvé », non rattachable à une routine conventionnelle de développement ou de variation : la dimension d'imprévu nous semble une fois de plus significativement illustrée. La deuxième présentation de cette idée (mes. 221), intervient peu avant la fin du Scherzo. Elle s'inscrit pourtant au sein d'une distribution de strates et de pupitres strictement équivalente, mais au cours d'une phase d'affirmation tonale venant conclure la réexposition. Ainsi, alors que l'exemple précédent illustre plutôt une logique de variation, par développement extensif (ou par camouflage) d'une idée musicale qui demeure cependant clairement associée à une fonction formelle (ici, la « deuxième groupe » thématique) ; l'exemple 42 constitue une sorte de contrepied à ce type de processus, de par la dynamique de transposition stricte d'une idée mélodique absente de l'exposition mais présente, à distance, entre une phase harmoniquement statique du développement d'une part et une phase de confirmation tonale de la réexposition d'autre part.

Exemple 42 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 70-79 et 221-229, violoncelles, comparaison des deux dessins mélodiques présentés.

The image shows two staves of music for cello. The top staff is labeled '70' and 'Violoncelle'. It begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is labeled '221' and 'Violoncelle'. It also begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. Both staves show a melodic line with eighth notes, slurs, and accents, illustrating the transposition and dynamic change of the same idea.

De plus, « l'épisode central » de ce développement met en évidence, de façon assez surprenante, une idée mélodique nouvelle (du moins en apparence) dont l'irruption, parfaitement imprévue,

se trouve emphatiquement prononcée par cette inflexion à la fois simultanée et brutale des paramètres annexes que nous venons de signaler (strates rythmiques et dynamique). Cette idée est en réalité « apparemment » nouvelle ; c'est ce que tente de montrer l'exemple 43. Cet exemple nous permet d'apprécier l'habile logique schubertienne du camouflage d'éléments thématiques antérieurs ; ici, la connexion manifeste entre l'idée mélodique centrale du développement et l'idée initiale *y* (mes. 5) est essentiellement d'ordre harmonique, de par l'alternance régulière V-I au rythme d'une harmonie par mesure. Remarquons également d'autres similitudes concernant la nuance ainsi que l'articulation adoptée, allant dans le sens de l'affirmation d'une unité de caractère. Quant à la ligne mélodique supérieure, elle se déploie selon un ambitus différent, tout en conservant en arrière-plan les mêmes appuis ou notes « pivots », autour de la quinte et de la tierce du ton principal (*sol* ou *sol*_b, *mi* ou *mi*_b). Notons que cette unité hypermétrique de quatre mesures s'inscrit dans une séquence de seize mesures, séquence qui coïncide strictement avec les contours de cette partie centrale *B* du développement (répétition de la première unité hypermétrique en *do*_b majeur présentée dans l'exemple, puis transposition stricte de ce premier groupe de huit mesures au demi-ton chromatique supérieur, permettant de retrouver momentanément le ton principal). Ce qui semble intéresser Schubert, c'est plus l'irruption de cette idée centrale à ce moment précis que son interaction avec les autres éléments mélodico-rythmiques qui l'entourent, sans volonté d'opérer un travail de variation harmonique ou mélodique d'ampleur et en se bornant à une logique de juxtaposition qui nous amène (voire nous contraint) à considérer cet épisode pour lui-même, indépendamment de sa « valeur de position abstraite » pour reprendre la remarque d'Adorno.

Exemple 43 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 89-92 puis mes. 5-8, réduction pour piano, comparaison de l'élément mélodique central du développement avec la deuxième idée *y* de l'exposition.

Partie centrale du développement

Do_b : V I V I

Premier groupe, deuxième idée "y"

Do : V I V I

Comme si la logique interne de la relation entre les sections du développement était calquée sur la relation du développement lui-même vis-à-vis du Scherzo dans son ensemble, à savoir que la « synthèse » ou « l'assimilation », ou bien encore le travail abrupt de développement beethovenien d'idées mélodiques antagonistes n'est pas recherché : la dimension émotionnelle voire expressive n'est sans aucun doute pas à écarter, mais l'émotion est un facteur difficilement quantifiable par l'analyse telle que nous avons l'ambition de la pratiquer. Ces différentes idées évoluent isolément, par de subtils camouflages ou changements d'éclairage, mais leur transformation n'est que rarement mise à profit dans un but d'accomplissement de la dialectique formelle : celle-ci se concentre sur des épisodes à usage unique qui se chargent de préparer le « point de basculement ». Cet état de fait, illustré selon nous sans équivoque par ce développement du Scherzo, a amené de nombreux analystes à considérer que la musique de Schubert, contrairement à celle de Beethoven (qui mixe logique et pathos et qui oriente la plupart du temps vers l'avant le développement tendu des idées motiviques) se « reflète vers l'arrière », car « une partie de l'énergie téléologique se perd dans la fabrication tendue d'idées motiviques [...] ces idées font souvent fonction de réminiscence, dépourvues d'orientation vers l'avant »²⁵³.

²⁵³ Suzannah Clark, *Analyzing Schubert*, p. 165 : l'auteur développe une discussion sur le point de vue de Carl Dahlhaus concernant la logique formelle comparée de Beethoven et de Schubert (nous renvoyons le lecteur à cet ouvrage critique essentiel qui offre l'avantage de confronter diverses méthodes d'analyse).

Seconde partie, Trio

Structure formelle, considérations générales

Le Trio₂ qui démarre réellement mesure 247 après une transition de huit mesures, respecte le même mode d'organisation que le Scherzo. Les contours de la forme sonate y sont nettement esquissés : la structure tripartite (exposition-développement-réexposition) met en tension, à distance, un complexe thématique au sein duquel, lors de la réexposition, se cristallise le traditionnel processus de résolution tonale qui réaffirme le ton initial de *la* majeur. Cependant, si la structure tripartite du Trio elle-même manifeste un certain équilibre de proportions (mesures 247 à 396 : cent-cinquante mesures divisibles en trois parties de durées équivalentes, environ cinquante mesures chacune), la répartition interne, assez déséquilibrée, entre ce que nous avons choisi de qualifier respectivement de « premier groupe » et de « deuxième groupe » peut prêter à discussion, de par l'absence manifeste d'un véritable contraste de caractères permettant de structurer puis de souligner, au sein de l'exposition, cette dualité thématique pourtant conventionnellement attendue et que l'on peut considérer comme partie intégrante de la logique formelle elle-même. En effet, le caractère thématique-rythmique de l'exposition dans son intégralité est remarquable par l'homogénéité de sa structure, celle-ci se trouvant renforcée par le rôle profondément unificateur du nombre limité de motifs qui rentrent en jeu dans le travail compositionnel. L'organisation stratifiée polarise de façon parfaitement fixe la répartition hiérarchique, au sein de l'orchestre, entre la présentation des éléments thématiques principaux, confiés aux bois, et le déroulement continu des routines rythmiques d'accompagnement, confiées à l'ensemble des cordes de façon immuable jusqu'à la fin du Trio.

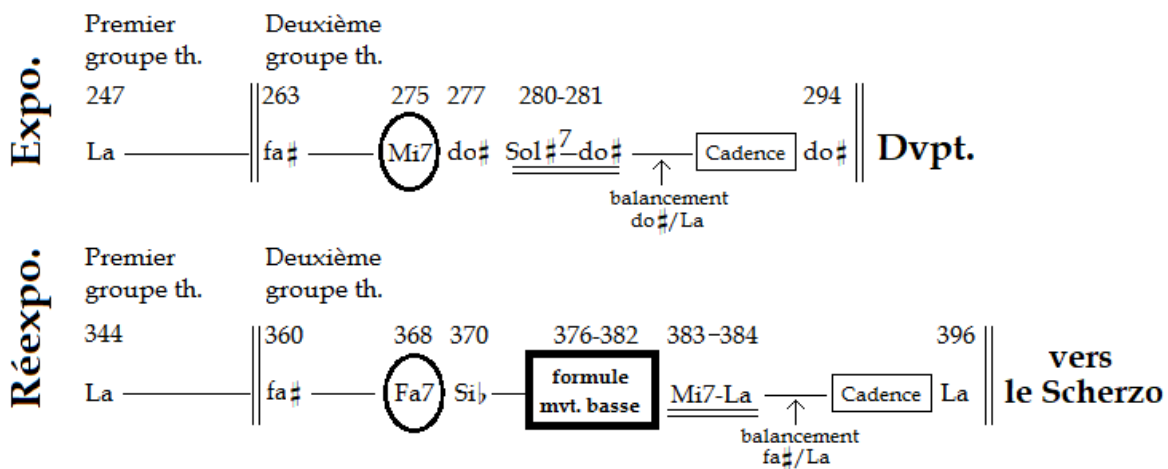
L'ensemble de ce Trio s'apparente en définitive à une sorte de mélodie accompagnée reprenant les codes rythmiques du lied, dans sa dimension liée à la répartition « verticale » des *patterns* rythmiques lesquels, de par leur caractère répétitif, interdisent tout développement rhétorique. Le caractère général de la pièce (rythmique, carrure ou « hypermètre »), assez solennel, s'inscrit également dans une référence claire au répertoire populaire du *Ländler* autrichien, rendant de fait évidente, d'un point de vue compositionnel, l'homogénéisation d'un certain nombre de paramètres²⁵⁴. De fait, tant le rythme que l'orchestration semblent avoir été ostensiblement déchargés de tout rôle dynamique – entendu dans le sens d'« orienté vers l'avant » – ou chargé d'un geste rhétorique, ce qui pourrait démontrer que Schubert, en dépit du fait qu'il a pourtant bel et bien souhaité inscrire son travail d'opposition puis de résolution tonale de ce Trio dans un moule apparenté à une « forme sonate en miniature », n'a toutefois pas souscrit à l'affirmation d'une réelle dualité thématique interne que des ruptures rythmiques, telles que nous avons déjà pu précédemment relever, auraient pu souligner de façon plus significative.

²⁵⁴ Susan Wollenberg, *Schubert's Fingerprints : Studies in the Instrumental Works*, p. 271 : « But the infusion of Viennese popular style into this music goes together with the creation of what seems a new quality of spaciousness. The Trio to the Scherzo, couched in terms of a *Ländler* ».

Les changements subtils entre mode majeur et mode mineur laissent également deviner une certaine couleur folklorique (hongroise ? slave ?), mais pas très distinguée.

Par ailleurs, le schéma formel de ce Trio ferait également apparaître, selon Susan Wollenberg, une logique de plan tonal « en miroir », qui se déploie de part et d'autre du développement central, et dont la modulation prolongée en *do* majeur délimite de façon symétrique l'ensemble de la structure²⁵⁵. Nous ne souscrivons qu'à moitié à cette affirmation, car nos deux « groupes thématiques » ne subissent pas d'interversion entre l'exposition et la réexposition, ce que montre notre figure 38.

Figure 38 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 247-294 et 344-396, juxtaposition des principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition de la partie spécifique du Trio.



Exemple 44 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 247-262, réduction pour piano, idée thématique principale, degrés harmoniques et transformations correspondantes.

247

Phrase 1

La : 1 IV - pédale I

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 274 : « The tonal scheme of the Trio in D 944 with its mirroring succession of A-a-C-a-A wraps the central C major passage in symmetrical layers reflecting the key plan of the slow movement ».

Phrase 2

The image displays two systems of musical notation. The top system is labeled 'Phrase 2' and consists of a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Below the staff is a harmonic diagram with three circles: a yellow circle labeled 'I', a yellow circle labeled 'V', and a green circle labeled 'I - pédale V - I'. The bottom system consists of a treble and bass staff with the same key signature. Below it is a harmonic diagram with three circles: a yellow circle labeled 'iii', a yellow circle labeled 'V', and a green circle labeled 'I'.

Ce que nous qualifierons de « premier groupe » se résume en réalité à une seule idée thématique autonome, calée sur une période de seize mesures (et qualifiée d'idée principale dans l'exemple 44, mes. 247-262), divisible en deux phrases puissamment articulées de type antécédent-conséquent qui réaffirment l'hypermètre sous-jacent de quatre mesures. Cette idée thématique unique fait ensuite l'objet d'une simple transposition au ton mineur relatif (ce qui, selon nous, va marquer le début du deuxième groupe en *fa#* mineur, et ce en dépit de l'absence de « préparation » ou « transition » harmonique à proprement parler, de toute façon peu compatible avec les modestes dimensions de la période qui précède) avant de donner lieu à une extension, à partir de la mesure 271, qui concentre l'essentiel du travail harmonique.

Cette juxtaposition de l'exposition et de la réexposition réaffirme l'usage systématique de ce que nous allons désormais pouvoir considérer comme de véritables « traits » stylistiques schubertiens concernant le traitement de la forme sonate. D'une part, le « premier groupe » et le « deuxième groupe » vont, ici même et par extension de façon quasi-incontournable dans l'ensemble des cas que nous avons pu rencontrer jusqu'à présent, se trouver en déséquilibre au sein de l'exposition puis de la réexposition – notons que ce phénomène est largement amendé par l'équilibre de proportions parfait qui règne au niveau supérieur, pensons notamment au premier mouvement dans lequel l'introduction et la coda rééquilibrent le poids relatif des différentes parties de la structure. Par déséquilibre nous n'entendons pas « contraste » ou « dualité », concernant notamment le caractère, mais simplement « disproportion », soit par les dimensions brutes, soit par le contraste frontal produit par une dissemblance dans la nature ou la densité des transformations harmoniques de proximité (pensons aux vecteurs du deuxième mouvement),

soit par le nombre disproportionné d'éléments thématiques annexes, impliquant des modulations plus diversifiées (nous pouvons penser au fameux « embryon » de troisième groupe du premier mouvement, mais pas seulement). Ici, le deuxième groupe est clairement « hypertrophié », à la fois dans ses dimensions mais également par la plus grande variété harmonique de son contenu. Notons également, il s'agit par ailleurs d'un phénomène que l'exégèse schubertienne a maintes fois recensé, que Schubert évite soigneusement le recours à la dominante structurelle – ici : *mi* majeur – pour marquer l'espace tonal du deuxième groupe, lui préférant respectivement les deux tons mineurs relatifs de la tonique (ici : *fa* mineur) et de la dominante (*do* mineur) qui encadrent la tonique à distance de tierce. Ce procédé offre ici l'exemple parfait de ce que la musicologie américaine qualifie de *common tone*, où les relations entre accords (ou entre tonalités) sont générées par le principe des tierces communes, affaiblissant ostensiblement la dominante structurelle²⁵⁶.

Ce phénomène manifeste se développe par ailleurs indépendamment d'un autre procédé, que nous pourrions qualifier de « point de basculement », qui concentre en réalité l'ensemble de la dynamique résolutive sur un point précis de la structure et non au travers d'un ensemble d'étapes conventionnelles qui « préparent » puis « sécurisent » le retour du deuxième groupe dans le ton principal. Ce « point de basculement », qui se doit naturellement d'intervenir lors de la réexposition, peut être positionné avant même la fin du premier groupe, ou bien encore au beau milieu du deuxième, retardant de ce fait significativement la résolution tonale attendue. Dès lors, il s'agit d'un procédé qui, selon nous, ne va pas jusqu'à remettre en jeu les implications fondamentales de la forme sonate (à savoir la dynamique de résolution tonale rendue nécessaire par le déséquilibre créé au cours de l'exposition), mais qui marque néanmoins de façon indéniable une nette distance avec le patron idéal d'Hepokoski et Darcy²⁵⁷. Ceci semble impliquer de la part de Schubert une volonté manifeste de dissocier ce qui antérieurement semblait aller de soi, à savoir la synchronisation organique entre le retour du deuxième groupe lors de la réexposition et la dynamique tonale résolutive de la forme sonate. Dans ce type de configuration, la *MC* (*medial caesura*), la « transition » qui amène le deuxième groupe ainsi que l'*EEC* et *ESC*, qui sont censées marquer des jalons structurels que l'on retrouvera à la fois au cours de l'exposition et de la réexposition (et à l'intérieur desquelles la dynamique de résolution est scrupuleusement codifiée), se trouvent diluées et cristallisées en ce seul « point de basculement » qui bien souvent est dissocié du retour strict du deuxième groupe et qui, de fait, est générateur d'imprévu, tant par l'aspect non-conventionnel de sa préparation que par son positionnement fluctuant d'un mouvement de forme sonate à l'autre, permettant à Schubert d'évoluer de façon plus libre à l'intérieur de ce cadre et à s'autoriser des digressions²⁵⁸. En amont de

²⁵⁶ Clark, *Analyzing Schubert*, p. 193 : « Schubert replaces the idea of staking out a tonal area with tonics and dominants, as was the operating procedure in the Classical period, with a system based around a common tone as anchor ».

²⁵⁷ Hepokoski et Darcy, *The Elements of Sonata Theory*. Nous renvoyons également au schéma reproduit en figure 17.

²⁵⁸ A ce propos, Suzannah Clark développe dans son ouvrage une longue discussion sur la théorie de la forme sonate d'Hepokoski et Darcy, en s'efforçant d'établir, de façon critique, une connexion entre leur modèle et les spécificités du traitement de la forme sonate par Schubert : ses conclusions rejoignent les nôtres (voir son ouvrage, essentiellement sur ce point des p. 204 à 221), à savoir que ce modèle ne manque pas d'intérêt mais qu'il convient d'user de prudence quant à une application systématique qui négligerait le contexte ainsi que la chronologie.

ce point, c'est une formule ou une séquence nouvellement écrite, concentrant un travail harmonique relativement complexe, qui se charge de préparer brièvement, par une montée rapide en tension harmonique, le retour au ton principal (lequel, par ailleurs, n'interviendra pas obligatoirement dans l'immédiat). L'originalité et la force de chacun de ces épisodes « inédits » (ici, les mes. 376-382) est d'autant plus cruciale que la traditionnelle « transition » qui doit dans l'absolu préparer le deuxième groupe de l'exposition se trouve chez Schubert souvent escamotée, et que la *MC* consécutive à cette dernière n'est parfois que faiblement lisible. En aval, l'usage de la transposition stricte, en écho à l'exposition, permet de faire comprendre, comme un lointain écho à l'exposition, que la résolution est actée et que les éléments thématiques en présence sont en quelque sorte « déchargés », bien malgré eux, d'une fonction résolutive. Cette résolution au ton principal se trouve cependant parfois différée, de par l'usage de ce procédé de transposition qui reproduit automatiquement l'instabilité harmonique du deuxième groupe de l'exposition ; cela induit également que l'*ESC* ne s'incarne pas nécessairement en un point précis, ce qui conduit parfois Schubert à utiliser ostensiblement la coda pour remplir ce rôle de sécurisation et de stabilisation nécessaire voire indispensable *a posteriori*. À cet égard, notons encore une fois l'usage d'un type d'enchaînement harmonique qui complique et qui affaiblit la force des procédés conventionnels de résolution tonale, à savoir l'ambiguïté cultivée par Schubert de l'utilisation de l'accord de septième de dominante : il est en effet intégré dans une demicadence lors de l'exposition (*Mi*⁷-*do*#, mes. 275-277) à la suite de laquelle l'accord « d'évitement » de *do*# est ensuite tonicisé par sa propre septième de dominante ; puis, cet accord, occupant le même positionnement lors de la réexposition, se voit transposé au demi-ton supérieur, déclenchant cette fois-ci une cadence parfaite (*Fa*⁷-*Si*), mes. 368-370) qui ne débouchera sur rien, puisque c'est la « formule » des mesures 376-382 qui ramènera en définitive le ton principal de *la* majeur.

Points-clés de la structure

Ici, nous pourrions considérer que cette « formule de mouvement de basse » (détaillée dans l'exemple 45) précède le « point de basculement » qui se situe mesures 382-383 : il est immédiatement suivi des quatorze mesures qui constituent une transposition quasi-stricte, à la tierce majeure, de la fin du deuxième groupe de l'exposition (mes. 281-294 qui deviennent mes. 383-396). Notons que Schubert a admirablement préparé le terrain afin que cette transposition n'affaiblisse en aucune façon la mixture modale qu'il cultive : le « balancement » entre la dominante du relatif et le ton principal (exposition, *do*# mineur/*la* majeur) devient par transposition balancement entre le mineur relatif et le ton principal (réexposition, *fa*# mineur/*la* majeur) dans une sorte d'inversion des rôles (nous renvoyons à la figure 38). En conséquence, le ton principal n'est définitivement affirmé qu'en dernière instance par la formule cadentielle qui produit la résolution finale de la mesure 396.

L'exemple 45, qui reproduit la formule dite « à mouvement de basse » des mesures 376-381 puis la cadence parfaite en *la* majeur qui la clôt, est instructif à plus d'un titre. L'accord servant de point de départ à la progression est *Fa*⁷ (mes. 376), déjà apparu fugacement puis résolu de façon conventionnelle sur une tonalité secondaire du deuxième groupe, nettement éloignée du ton principal (à savoir le ton de *si*), majeur, mes. 368-370, voir la figure 38). Notons

que cet accord de Fa^7 représente le VI^{ème} degré altéré du ton principal (à savoir *fa* bécarré par rapport à *la* majeur). Schubert, de manière générale, utilise fréquemment ce VI^{ème} degré altéré comme simple étape d'une progression harmonique de proximité dans le cadre d'une approche cadentielle chromatique de la dominante, procédé déjà largement utilisé depuis Mozart et qualifié de « sixte allemande » (ce qui donnera la progression typique IV (1^{er} renversement) - \flat VI^{#6}-V (parfois précédé d'une quarte et sixte) -I). Dans ce cas précis, la station prolongée sur cet accord, en amont de la progression à proprement parler (mes. 376-378), qui plus est en tronquant la résolution conventionnellement attendue (Fa^7 - Si^b), semble témoigner d'une volonté de la part de Schubert de ménager fortement l'usage conventionnel de la « cascade de quintes » ou de tout autre type de modulation diatonique usuelle (dominantes auxiliaires, marches harmoniques, degrés pairs, etc...) en vue d'opérer la résolution tonale des mesures 383-384, qui n'emploie en définitive qu'une seule transformation harmonique résolutive (naturellement lors de la cadence parfaite).

Exemple 45 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 376-384, réduction pour piano, mouvement chromatique de basse et transformations harmoniques correspondantes.

Mouvement de basse chromatisme descendant

376 > 377 > 378 > 379 380

Fa^7 — la/mi — Fa^7/mi^b — $Ré^7$ — $La/do^\#$

381 382 383 384

— si^7 — $La/do^\#$ — Mi^7 — La (ton principal)

Force est de constater que la dominante structurelle Mi^7 , bien que présente en dernière instance, voit son importance réduite au strict minimum. Notons, en outre, la logique contradictoire de cette série d'enchaînements, qui opère la connexion entre Fa^7 et les degrés secondaires du ton principal au moyen d'une transformation hexatonique (mes. 378-379), tandis que l'ensemble des autres transformations en amont et en aval de ce « basculement » hexatonique (désormais familier) se bornent à un diatonisme parfaitement fonctionnel : ce procédé nous semble quelque

peu contradictoire avec l'usage souvent démonstratif, au cours d'épisodes de ce type, que Schubert a par ailleurs pu faire d'enchaînements plus à même de générer davantage de tension, de type chromatique (rouge) voire non classés. Il nous semble que la simplicité relative voire le statisme de l'harmonie, au cours de cet épisode, a pour but de révéler, par contraste, la direction mélodique de la ligne de basse, qui se déploie des mesures 376 à 381 et sur laquelle semble reposer l'ensemble de la dynamique de préparation résolutive de cette séquence. Il s'agit d'une série d'enchaînements qui respecte parfaitement le précepte brucknérien du « plus petit mouvement possible » entre les différentes voix de deux accords consécutifs, tandis que le chromatisme se déploie selon le principe de la dérivation et se concentre sur l'une des voix extrêmes (ici, la basse).

Exemple 46 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, mes. 23-29, réduction pour piano, mouvement conjoint de basse et transformations harmoniques correspondantes.

Mouvement de basse ascendant et conjoint

23 24 25 26 27

cresc. *f*

Fa7 — Ré7/fa# — Mi/sol — sol/si — Si/ré — Sol/ré — fa#dim/la — la dim/do — Mi#6

28

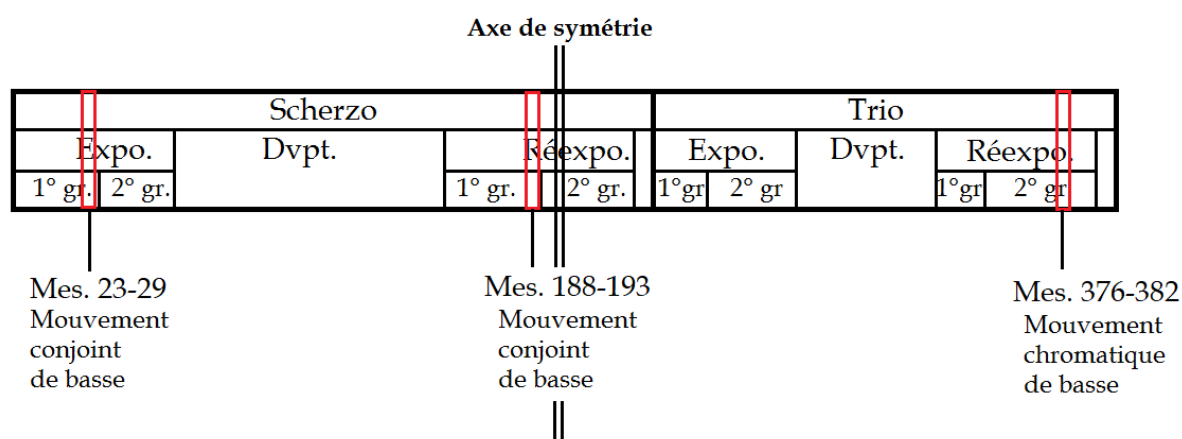
Ré7 — Sol

En prenant soin d'observer le positionnement de cet épisode à l'intérieur de l'ensemble du troisième mouvement, nous pouvons également nous livrer à une constatation étonnante, quoique parfaitement dissimulée au sein de la structure harmonique – peut-être s'agit-il même d'un pur hasard. En effet, cette « formule à mouvement de basse » présente d'étonnantes similitudes avec les mesures 23-29 du début du Scherzo, présentées dans l'exemple 46 ; pour mémoire, il s'agit de la « formule » puis de la cadence parfaite qui clôturent le premier groupe de l'exposition (voir la figure 30). Nous y retrouvons le même accord initial de Fa^7 , dont la résolution conventionnelle est escamotée par un enchaînement hexatonique Fa^7 - $Ré^7$. Plus encore, nous avons relevé le même type de mouvement de basse conjoint (ascendant cependant), qui débouche lui aussi sur une quarte et sixte de cadence (mes. 27) puis une cadence parfaite (mes.

28-29) dans une tonalité nouvelle. Notons également que les catégories de transformations harmoniques utilisées dans cet exemple se rapprochent également de l'exemple précédent, malgré toutefois plusieurs connexions chromatiques mesures 24-25. De plus, les mesures 24-26 présentent un cheminement de type « faux-bourdon » (tierces et sixtes parallèles) ; faut-il y voir l'usage volontaire d'une sorte d'archaïsme d'écriture ?

Nous renvoyons également à notre figure 30 ainsi qu'à notre exemple 38, qui mettent en évidence le retour de cette « formule », transposée, lors de la réexposition du Scherzo (mes. 188-193). Toutefois, une donnée complémentaire, d'ordre structurel, augmente nettement l'intérêt du rapprochement entre ces mesures 23-29, 188-193 et donc 376-384 ; cette donnée permet d'apprécier sous un éclairage différent le traitement schubertien de la forme²⁵⁹. En effet, si nous considérons ce troisième mouvement dans sa globalité, nous constatons que le positionnement de chacun de ces trois épisodes n'est pas anodin (voir la figure 39).

Figure 39 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 3^{ème} mouvement Scherzo, positionnements respectifs de trois épisodes procédant par mouvement conjoint de basse.



Avant de nous pencher sur les trois épisodes qui nous intéressent plus particulièrement, représentés en rouge au sein de la figure 39, nous pouvons aisément remarquer que le mouvement dans son ensemble manifeste un déséquilibre de proportions, et ce au détriment du Trio, ce qui conduit à faire apparaître notre axe de symétrie purement théorique (strictement équidistant du début et de la fin du mouvement, soit de façon purement arbitraire à la mesure 203) peu après le retour du deuxième groupe de la réexposition du Scherzo. Nous précisons encore une fois

²⁵⁹ Nous avons déjà relevé la propension schubertienne à se jouer des canons classiques pour les adapter à sa propre vision de la forme. Les « entorses » ou « digressions » commises à l'encontre des schémas hérités de ses devanciers ont, la plupart du temps, fait l'objet de rééquilibrages au niveau supérieur (mouvements dans leur ensemble) qu'une vision analytique élargie a permis de faire apparaître : dans cette perspective, l'idée de « symétrie globale » nous apparaît comme essentielle. Pour rappel, lors de notre analyse du premier mouvement, nous avons signalé l'importance du positionnement des deux climax, ainsi que la longueur inhabituelle de la coda mais également de l'introduction ; l'ensemble de ces éléments structurels, ainsi agencés, permettent de renforcer le caractère symétrique du mouvement, au-delà de la logique tripartite de la forme sonate.

que cet axe représente, au stade actuel de notre postulat, un point totalement virtuel et théorique car il ne correspond strictement à aucun événement musical saillant (climax, cadence, exact début ou fin de section). Notons également que notre proposition de figure ci-dessus ne prend pas en compte les différentes barres de reprises, ce qui pourrait en soi faire l'objet d'une discussion ; à ce propos, nous avons estimé que quelle que soit la configuration choisie, notre postulat ne se trouve en rien modifié, du fait que l'ensemble du matériau est répété à tour de rôle, ne faisant que reproduire parfaitement, sans qu'elles ne s'en trouvent modifiées, les proportions déjà notées. Revenons à nos trois épisodes identifiés en rouge et que nos exemples précédents ont déjà rapprochés : nous pouvons remarquer que les deux épisodes extrêmes (mes. 23-29 et mes. 376-382) sont strictement positionnés respectivement à 23 ou 24 mesures du début et de la fin du mouvement, ce qui nous semble bien trop précis pour être le fruit du hasard. Ils constituent une sorte d'écho inversé, de nature mélodico-harmonique, qui s'inscrit dans une sorte de symétrie globale du mouvement : la symétrie s'applique également à la direction de la ligne mélodique de basse, faisant selon nous écho au concept des signaux harmoniques de Hans Joachim Hinrichsen (même si pour lui, l'idée de signal harmonique semble revêtir un caractère plus court et plus concentré). Quant au mouvement conjoint de basse des mesures 188-193, il se rapproche significativement de notre axe de symétrie, en s'inscrivant dans une dynamique générale similaire, à savoir une dynamique de basculement formel (la résolution dialectique de la forme sonate). Nous pouvons en déduire que ces trois épisodes, qui constituent, au cours du mouvement, les trois seuls exemples au cours desquels la ligne de basse est à ce point « investie » d'une mission de mise en tension harmonique, semblent avoir été sciemment positionnés selon une logique indépendante de la structure formelle elle-même, à savoir une logique de symétrie globale que seule une analyse de ce type peut permettre de révéler. Ils jalonnent le mouvement en le découpant de façon quasi-équidistante, sans toutefois coïncider avec les proportions relatives du Scherzo et du Trio²⁶⁰.

²⁶⁰ Nombre de remarques de Suzannah Clark, dans *Analyzing Schubert*, vont également dans ce sens ; c'est notamment le cas p. 207 : « I am specially interested in how Schubert created obvious harmonic symmetries to define musical form [...]. It may at first blush seem more logical to approach such a critique using Schubert's asymmetrical harmonic forms ; however, as will become evident [...] Schubert's symmetrical forms cut to the very heart of the problems in the history of symmetrical or intervallically recurrent configurations of tonal space ».

IV. Quatrième mouvement, Allegro Vivace

Avant-propos

A l’instar du Scherzo, ce quatrième mouvement n’a manifestement pas fait l’objet d’une analyse récente à la fois globale et approfondie. Signalons toutefois les quelques pages intéressantes consacrées à ce Finale dans l’ouvrage de Brian Newbould, qui propose une vision d’ensemble du corpus symphonique schubertien, symphonie par symphonie, et dont les pistes de recherche proposées ont été par la suite plus largement explorées dans les divers ouvrages précédemment mentionnés au cours de notre travail²⁶¹. De ce fait, nous ne ferons que peu référence à cet ouvrage – déjà relativement daté – pour étayer notre propre analyse prospective, exceptions faites de remarques générales d’ordre formel (celles-ci pouvant utilement nous permettre de poser les premiers jalons d’une analyse plus poussée) ainsi que de divers exemples motiviques et thématiques.

Structure formelle, approche générale

Théorie des « signaux harmoniques » de Hans-Joachim Hinrichsen

Le travail le plus significatif concernant ce mouvement est l’œuvre de Hans Joachim Hinrichsen. Cette analyse s’inscrit au sein de son vaste travail d’étude systématique de la forme sonate chez Schubert, dont on trouvera le condensé dans son important ouvrage paru en 1994²⁶². Toutefois, les éléments d’analyse les plus détaillés du Finale sont plus largement explicités dans un article antérieur (probablement préparatoire à l’ouvrage de 1994), auquel nous nous référerons ci-après²⁶³. Dans cet article, l’auteur y consacre un chapitre complet, avec pour fil conducteur la « dérogation calculée » à la « norme de la forme sonate », ce qui ne surprendra guère le lecteur à ce stade de notre travail²⁶⁴. Cette hypothèse d’analyse adoptée en conscience par Hinrichsen trouve naturellement une forte résonance dans des travaux plus actuels, consécutifs au développement des théories d’Hepokoski et Darcy auxquels nous avons déjà fait référence. Cependant, nous allons le constater plus en détail, la démarche analytique d’Hinrichsen (ainsi que les conclusions auxquelles il parvient) diffère résolument de ces théories, tant sur le fond que sur la forme. En réalité, sa théorie des « signaux harmoniques » (*harmonisches Signal*) propose un éclairage à la fois singulier et pertinent de la logique formelle chez Schubert, selon un angle qui prend en quelque sorte « à rebours » la démarche visant à recenser des entorses supposées

²⁶¹ Brian Newbould, *Schubert and the Symphony, A New Perspective*, Toccata Press, 1992, 320 p. Le chapitre concernant « La Grande » occupe les p. 208 à 246, la partie concernant spécifiquement le quatrième mouvement commence p. 238.

²⁶² Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*.

²⁶³ Hinrichsen, « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts », *Archiv für Musikwissenschaft*, 45, 1988, p. 16-49. Le chapitre consacré au quatrième mouvement de « La Grande » occupe les p. 39 à 46.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 39 : « Die kalkulierte Abweichung von der Norm der Sonatenform kann beim späten Schubert auch die Anlage des Schlußsatzes betreffen, wie die Reprise im Finale der C-Dur-Symphonie zeigt ».

à un modèle théorique idéal fixé *a posteriori*. De plus, ce concept des « signaux harmoniques » semble se rapprocher significativement, du moins dans les conclusions qu’il apporte, de notre propre analyse qui tend à conférer à certaines catégories de transformations harmoniques localisées ponctuellement mises en évidence (de type hexatonique/octatonique, notamment) un rôle structurant de la forme, ce que nous aurons l’occasion de préciser ci-après. Ce rôle se traduit autant par l’usage spécifique de telle ou telle transformation lors d’un changement de période ou de section formelle que par la densité relative des transformations, section par section, permettant d’installer des oppositions par juxtaposition et par contraste, notamment lors des phases de progression et d’intensification harmonique (au cours desquelles ce seront plus particulièrement les enchaînements chromatiques qui seront privilégiés). Ainsi, Hinrichsen met en avant l’usage méthodique, dans ce mouvement, d’un accord en particulier, à savoir l’accord de sixte augmentée, plébiscité tant pour son ambiguïté fonctionnelle (il constitue, rappelons-le, l’accord enharmonique de la septième de dominante) que pour sa capacité à se « dissoudre » au travers d’une multiplicité de résolutions possibles, de par la plasticité qu’offrent des variations minimales dans la conduite des voix²⁶⁵. Cet accord, décliné selon plusieurs modalités d’enchaînements, accord de départ ou d’arrivée (voir la figure 40), semble jouer au cours de ce quatrième mouvement un véritable rôle formel, puisque son usage semble avoir été stratégiquement réservé à plusieurs points précis de la structure, des points en réalité cruciaux dans le déroulé des progressions harmoniques qui permettent au plan tonal de se déployer (notamment vers le ton de *Mi* au début de la réexposition) puis de se résoudre *in fine* dans le ton principal de *do* majeur.

Figure 40 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, positionnement des « signaux harmoniques », d’après Hans Joachim Hinrichsen.

The figure displays three musical staves, each showing a specific chord structure in G major. The first staff is labeled 'Finale, fin du premier groupe, réexpo.' and features a chord with a sharp sign above it. A dashed line connects this to the second staff, 'Finale, groupe conclusif', which has a sharp sign below it. From the second staff, solid lines branch out to the third staff, 'Finale, Coda', which has a sharp sign above it, and the fourth staff, 'Finale, Seitensatz (thème secondaire)', which has a flat sign above it. The fourth staff is also labeled '1er mouvement, Coda'.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 40 : « Die Schlüsselrolle kommt dabei einem einzigen Akkord und seinen wechselnden Auflösungsmöglichkeit zu, in dessen, Herausarbeitung eine wichtige – wenn auch nicht die einzige – Funktion der bemerkenswerten Disposition der Reprise im Finalsatz besteht ».

Chaque retour de ce type d'enchaînement harmonique, aisément identifiable car utilisé parcimonieusement, permet en conséquence d'agir comme un « signal harmonique », qui permet même d'assurer une fonction unificatrice, cyclique, au-delà du mouvement (*Werkzyklus*), renvoyant, comme un écho, à un enchaînement équivalent déjà rencontré au cours du premier mouvement (voir également la figure 40, nous revenons ainsi à l'idée de « renvoi mémoriel » ou de « réminiscence » évoquées dans notre état de la recherche). C'est une méthode qu'Hinrichsen voit comme caractéristique du Schubert des dernières années, les « phénomènes harmoniques » prenant le pas sur le travail motivique²⁶⁶. Quant au motif lui-même considéré comme unité compositionnelle, son rôle apparaît comme essentiellement unificateur, s'étendant à l'ensemble de la symphonie ; Brian Newbould ne s'y est pas trompé, même si certaines de ses affirmations ont été en partie démenties par des travaux plus récents (et notamment par nos propres constatations)²⁶⁷. Le même Newbould a également relevé, quelques années après Hinrichsen (mais manifestement sans avoir pris connaissance de ses travaux), l'usage particulier de cet accord de sixte augmentée, que l'on retrouve dans trois des quatre mouvements de la symphonie, et à chaque fois lors de circonstances similaires²⁶⁸.

La multiplication de ces enchaînements faisant intervenir des accords de sixte augmentée et proposant des résolutions inattendues, toujours d'un point de vue fonctionnel, ne doit pas être interprétée de façon réductrice, bien que l'élargissement explicite de ce procédé à des phases de modulation puisse être en soi considéré comme un élément de rhétorique significatif. Schubert a déjà largement capitalisé sur la fonction traditionnellement acquise, au début du XIX^e siècle, d'approche chromatique cadentielle de la dominante structurelle (de type ♭VI) de cet accord de sixte augmentée : la génération précédente (Mozart, notamment) l'a déjà intégré, selon cet usage quasi univoque cependant, à la syntaxe harmonique « classique », en raison, justement, de son ambiguïté enharmonique avec la septième de dominante. En revanche, Schubert semble bel et bien franchir une étape supplémentaire dans l'enrichissement du langage harmonique de son temps en jouant de cette ambiguïté, *a priori* conventionnellement admise à l'époque, pour la « détourner », à un stade plus avancé, en lui conférant de façon épisodique un rôle qui se rapprocherait fortement de celui d'un accord « pivot » (comme il le fera également avec les accords de septième diminués, lesquels, grâce à la souplesse qu'offre le chromatisme dans la conduite des voix, permettent une multiplicité de résolutions possibles), voire d'un rôle de broderie harmonique, ce que nous aurons l'opportunité de développer ci-après. Ces relations harmoniques de plus en plus complexes doivent également être envisagées comme la manifestation extérieure d'une dissolution quasi généralisée, au cours de ce quatrième mouvement, par le biais du chromatisme et des relations de tierces, des « fonctions » traditionnelles que l'harmonie attribue à un certain type de degrés (et de relations entre ces degrés).

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 40 : « Für den späten Schubert ist das Verfahren insofern charakteristisch, als es sich nicht auf motivische, sondern auf harmonische Phänomene bezieht ».

²⁶⁷ Newbould, *Schubert and the Symphony*, p. 245 : « I attempted [...] to show that the four movements of the 'Great' are very much 'of a piece' although they share no common material ».

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 245 : « Moreover, a rare chord, which is even rarer when resolved as Schubert resolves it in the 'Great', plays a prominent role, appearing in three of the four movements at comparable junctures. The chord is an augmented sixth, of 'German' type [...] ». Nous renvoyons également aux exemples sommaires présentés dans cet ouvrage.

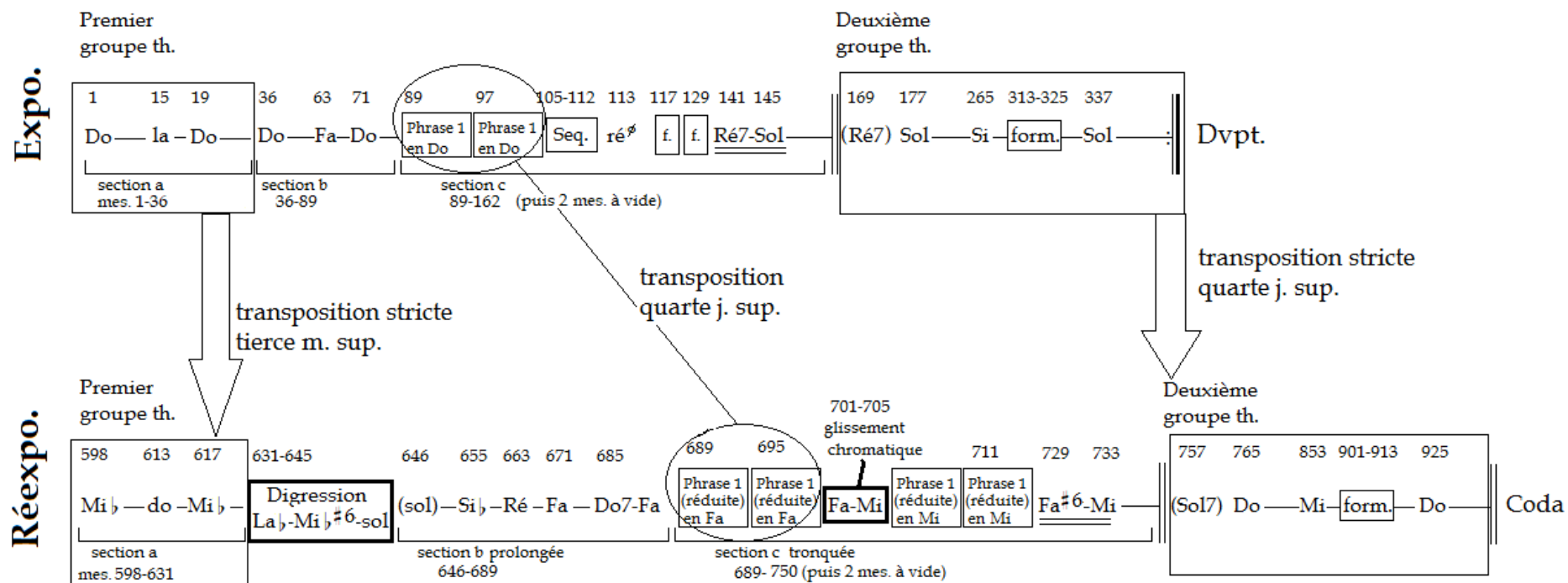
Structure formelle générale du mouvement

Figure 41 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, plan formel général.

Exposition		Dvpt.	Réexposition		Coda
1° gr.	2° gr.		1° gr.	2° gr.	
mes. 1-168	169-380	381- 598	598-756	757-968	969-1154

Le plan présenté en figure 41, qui respecte les proportions de durées internes du mouvement, témoigne de l'équilibre quantitatif maintenu par Schubert entre les différentes parties ; l'ensemble s'assimile, dans ses grandes lignes, au plan type de la forme sonate, tandis que la coda semble jouer un rôle de contrepoids par rapport au développement. Cependant, cet apparent équilibre dissimule une organisation interne particulièrement complexe, comme l'illustre la figure 42.

Figure 42 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, juxtaposition des principaux événements harmoniques de l'exposition et de la réexposition.



Premier groupe thématique

Comme nous pouvons le constater, la comparaison systématique que nous avons opérée, mesure par mesure et accord par accord entre l'exposition et la réexposition (préalable à la modélisation de la figure 42), nous a conduit à segmenter ce premier groupe – dont la complexité interne, en comparaison de ses homologues des mouvements précédents, doit être soulignée – selon un vaste assemblage de trois sections *a*, *b* et *c*, d'importance équivalente. Ces trois sections se distinguent pour l'essentiel par des variations significatives portant sur les modalités d'assemblage des éléments mélodico-rythmiques structurants (on pourra simplement parler de « motifs »), auxquels sont appliquées différentes combinaisons au sein de la texture orchestrale (notamment entre la section *a* et la section *c*, tandis que la section *b* concentre de façon exclusive l'idée mélodique principale de ce premier groupe). En outre, l'évolution du plan tonal lors de la réexposition va affecter la réécriture et la transformation plus ou moins importante de chaque section, et cela à des degrés différents. Notons également qu'une fois encore, le travail compositionnel portant sur l'installation puis le développement des différents éléments rythmiques est étroitement lié à la nature des progressions harmoniques qui les sous-tendent.

Exemple 47 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 1-22, réduction pour piano, début de la section *a*, motifs caractéristiques.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff.
 - **System 1 (measures 1-8):** Labeled '1er motif' and '2e motif'. Measure 1 has dynamics *ff* and 'Tutti'. Measure 3 has dynamics *p* and 'Cordes'. Measure 5 has dynamics *ff*. Measure 7 has dynamics *p* and 'Cordes'. Measure 8 has dynamics *ff*.
 - **System 2 (measures 9-15):** Labeled 'Accumulation progressive'. It shows a *crescendo* leading to *ff* and 'Tutti' at the end of the system.
 - **System 3 (measures 16-22):** Labeled 'etc...'. It features dynamics *fz* and 'Tutti', with 'Vents' indicated for the woodwinds.

Ainsi, la section *a*, mesures 1-36, (voir l'exemple 47) peut se confondre dans son ensemble avec une fonction rhétorique évidente « d'appel ». Cette fonction se trouve concentrée dans les deux motifs²⁶⁹ liminaires (encadrés au début de cet exemple) que l'on retrouvera, combinés selon différentes modalités, tout au long du mouvement. Ces deux motifs se cristallisent ici graduellement, de façon « non-mélodique », en impulsant une forte dynamique de préparation et d'accumulation d'énergie qui va se libérer en deux phases : tout d'abord avec la cadence en *la* mineur du tutti (mes. 15-18), puis par l'irruption de l'idée mélodique de la section *b* (2^{ème} temps de la mes. 36). Cette dynamique d'accumulation d'énergie se trouve en outre accentuée par le statisme harmonique dans le ton principal que rend obligatoire l'utilisation de tels motifs (réductibles à un arpège dont les intervalles demeurent fixes), mais aussi par la progression en plusieurs phases de l'intensité (nuances, *sforzando* et accumulation progressive de pupitres), ou bien encore par le caractère quasi homorythmique de l'orchestration, et enfin par la densification rythmique du « motif 2 » à partir de la mesure 6 (selon un procédé déjà éprouvé lors des climax des mouvements précédents). Le fait que l'ensemble des paramètres compositionnels soient simultanément orientés vers le même but ne va pas sans produire une certaine emphase, recherchée en conscience au travers de cette section.

La section *b* obéit, lors de l'exposition, à une structure tripartite qui s'appuie sur une idée thématique plus substantielle (la première véritable « mélodie » autonome du mouvement, selon l'acception la plus commune du terme). Cette idée thématique, au sein de laquelle les deux motifs précédemment référencés assurent une présence discrète (au travers des départs en anacrouse et des figures d'accompagnement), respecte un hypermètre régulier et stable, excepté lors de la fin de sa phase conclusive. La clarté des subdivisions entre périodes et phrases au sein de cette section *b* apparaît comme résolument « classique », tant au niveau de la périodicité que de la netteté de l'articulation entre les différents éléments constitutifs de celle-ci. En effet, l'exemple 48 présente la totalité du complexe thématique qui sera simplement dupliqué (tout ou partie) pour élaborer l'ensemble de la section (tant pour l'exposition que pour la réexposition). L'ensemble est réductible à deux périodes respectivement de huit et de dix mesures (si l'on englobe la « répétition cadentielle » des mesures 53-54, selon la terminologie riemannienne). La première période (mes. 36-44) se présente selon l'archétype antécédent/conséquent, tandis que la deuxième période (mes. 44-54) s'articule autour de deux phrases, dont la première est décomposable en deux *Zweitaktgruppen* (toujours selon Riemann) identiques. La seconde phrase semble volontairement s'écarter de la norme hypermétrique « multiple de 4 », avec ses dix mesures : Schubert lui confère de tout évidence un rôle conclusif en associant cette répétition cadentielle en fin de phrase à une rupture momentanée de la régularité hypermétrique, traitée comme un retardement : l'évolution subie par l'ordonnement de la section *b* lors de la

²⁶⁹ Nous parlerons dans ce cas précis de deux « motifs » et non pas de deux « cellules », en nous référant à la définition donnée par Arnold Schönberg, qui, dans ce cas précis, ne fait pourtant qu'accentuer les contradictions terminologiques, nombreuses, que nous avons pu constater dès lors que l'on aborde la question de la phraséologie musicale et du séquençage. Selon Schönberg, un motif « se manifeste au début d'un morceau de façon caractéristique et marquante ». Nous aurions tout aussi bien pu considérer que le « motif » en question englobe en réalité nos deux motifs initiaux qui, par glissement hiérarchique, seraient réduits au rang de simples « cellules ». Dans notre esprit cependant, chacun des deux éléments en question revêt un caractère suffisamment « significatif » et « reconnaissable » pour être considéré comme un motif.

réexposition en témoin (nous l'évoquerons en détail dans la partie qui y sera plus spécifiquement consacrée). La première période seule est ensuite répétée à deux reprises (d'abord dans le ton principal, mes. 54-62, puis à la sous-dominante, en *fa* majeur, mes. 62-70) avant que l'ensemble du complexe thématique ne soit répété, à nouveau dans le ton principal, avec de minimes variations rythmiques ainsi qu'un allongement supplémentaire de la dernière phrase (de dix à douze mesures). Notons également que l'orchestration de cette section *b* polarise de façon assez simple (ce que la réduction pour piano ne permet pas de faire apparaître) les différentes strates rythmiques qui la composent avec une régularité absolue, au nombre de trois : la pédale de dominante (main gauche de la réduction pour piano) est assurée par les altos, les violoncelles et les contrebasses, auxquels s'ajoutent les cors ; la variation mélodique en triolets est assurée par les violons I et II tandis que les vents assurent la présentation du dessin mélodique principal (en noires). Cette dernière strate voit sa composition instrumentale progressivement élargie ; cette tendance est encore amplifiée, mesures 79 à 89, par un élargissement général de la texture orchestrale, allant de pair avec un accroissement de l'intensité, et qui aboutit à un petit climax mes. 89 qui marque également la fin de la section.

Exemple 48 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 36-54, réduction pour piano, début de la section *b*, découpage et segmentation²⁷⁰.

Période 1

²⁷⁰ Le terme de « conséquent » choisi pour la seconde moitié de la période 1 (faut de mieux) ne nous apparaît pas pleinement satisfaisant. Il serait également possible de le considérer comme une sorte de répétition séquentielle. À l'oreille cet élément semble toutefois bien tourner autour de l'arpège de tonique, comme une sorte de réponse harmonique de l'élément initial.

Période 2 Répétition cadentielle

phrase b

54 *fp*

Notons également que le dessin mélodique de base de cette section *b*, et tout spécialement celui de la première période, est aisément réductible à un enchaînement de degrés V-I. La mélodie s'enroule autour des deux arpèges qu'elle sous-entend : ce type de construction mélodique, déjà bien établi dans les précédents mouvements de cette symphonie, instaure un lien pratiquement indissociable entre l'émanation mélodique, « l'empreinte » mélodique confortée par la fixité des intervalles utilisés par celle-ci, et l'harmonie qui devra lui être logiquement associée. Comme la logique de développement schubertienne (en tout cas au vu de ce que nous avons pu constater jusqu'ici), est résolument une logique de *préservation* de l'intégrité des idées mélodiques plutôt qu'une logique de développement et de variation motivique des idées mélodiques atomisées, nous pouvons sans grand risque en déduire que tout processus ultérieur d'inflexion harmonique de cette section, lors de la réexposition, ne pourra s'envisager (si l'on suit cette logique jusqu'au bout) que de deux manières : soit par l'adjonction d'un épisode nouveau tel que ceux déjà référencés dans les mouvements antérieurs, soit au moyen d'un vaste processus de transposition. Pourtant, l'élaboration de cette section, de par la porte qu'elle laisse ostensiblement ouverte à des phases de transposition de son matériau, semble presque obéir à une logique d'anticipation dans l'évolution du plan tonal de la réexposition et d'une préparation facilitée de l'éventuel « point de basculement » formel. À ce titre, nous verrons que le traitement de cette section *b* lors de la réexposition ne manquera pas de soulever plusieurs paradoxes.

La section *c*, qui démarre mesure 90, se présente comme une continuation développée de la section *a*. Les deux motifs initiaux (« 1 » et « 2 ») sont puissamment réinstallés, se voyant ainsi confortés dans leur fonction rhétorique, leur fréquence d'enchaînement est resserrée avec nervosité (comparons ces mes. 89-93 avec les mes. 2-5), tout en étant incorporée dans ce que nous avons qualifié (voir l'exemple 49) de « phrase 1 », aux huit mesures nettement articulées, et répétée à deux reprises. Cette phrase, qui opère la synthèse entre d'une part les deux motifs liminaires de la section *a* et d'autre part « l'incipit » rythmique du début de la section *b* (voir l'exemple 48) constitue le seul élément suffisamment étendu (deux fois huit mesures) de l'ensemble de la section que l'on puisse considérer comme une « phrase » à part entière. À ce titre, cette phrase témoigne d'un statisme harmonique attendu, même si, dans sa deuxième moitié,

nous pouvons observer l'emploi d'une formule cadentielle caractéristique au sein de laquelle l'accord de sixte augmentée²⁷¹ précède la traditionnelle sixte et quarte de cadence (mes. 95-96).

Exemple 49 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 90-98, réduction pour piano, éléments motiviques (début de la section *c*, phrase 1).

Dès lors, pour insuffler une véritable dynamique de mouvement harmonique permettant de faire progresser le plan tonal, Schubert suspend à partir de la mesure 105 tout véritable travail mélodique tel qu'entamé avec la section *b* et poursuivi avec la phrase ci-dessus (que l'on pourrait définir comme harmoniquement statique, s'inscrivant dans un hypermètre régulier, et s'appuyant sur une distribution stable des différentes strates rythmiques) pour privilégier l'emploi exclusif de séquences ou de formules harmoniques qui vont préparer, en plusieurs étapes rigoureusement séquencées (dans le sens le plus commun de « découpées » clairement), l'arrivée dans la tonalité du deuxième groupe thématique. Au cours de ce vaste travail de séquençage harmonique (mes. 106 à 145), nous pouvons également remarquer que Schubert met en avant un type d'orchestration assez abrupt dans les juxtapositions d'enchaînements qu'il propose, qui marque de façon évidente une rupture nette avec la conformation globale nettement plus homogène (distribution des pupitres, strates rythmiques) des épisodes précédents. Les deux motifs initiaux du Finale font ainsi l'objet d'un travail de variation rythmique et de répartition différenciée par strates qui permet de faire apparaître, sans grandes difficultés, quatre types basiques de *patterns* rythmiques (voir la figure 43). Ces quatre *patterns*, réductibles à une unité d'une ou deux mesures, diffèrent dans la place relative accordée à chacun des deux motifs liminaires du mouvement. Il semblerait également que Schubert, de par l'absence calculée de développements mélodiques plus substantiels au cours de cette séquence, en ait profité pour ériger momentanément ces deux motifs, déjà fortement connotés rhétoriquement dès le début du Finale, en « caractères » à part entière, dont l'antagonisme rythmique intrinsèque (rythme pointé puis intervalle ascendant d'un côté, triolet arpégé de l'autre) allait ensuite pouvoir se décliner au cours des différentes phases détaillées ci-dessous.

²⁷¹ Cet enchaînement de sixte augmentée n'a pas été listé par Hinrichsen dans sa série d'exemples, à juste titre et ce pour plusieurs raisons évidentes : d'une part sa brièveté, d'autre part l'absence de tout rôle autre que celui conventionnellement admis d'approche chromatique de la dominante cadentielle.

Figure 43 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 106-145, différents modèles de *patterns* rythmiques.

Mesure	106	113	117	121	125	129	133	137
Type	Pattern 1	P. 2	P. 3	P. 4	P. 1	P. 3	P. 4	P. 1

Nous pouvons constater que la répartition des deux motifs dans chacun des quatre *patterns* est particulièrement équilibrée, comme si la dialectique de ces motifs, porteurs d'un caractère antagoniste, devait être à la fois scrupuleusement scénarisée et soigneusement pesée : les modèles 1 et 3 procèdent à une simple association par juxtaposition, tandis que les modèles 2 et 4 mettent en valeur isolément chacun des deux motifs ; l'ensemble des autres figures rythmiques y étant associées, totalement neutres ou non significantes d'un point de vue motivique (blanches, noires...), peuvent être assimilées à un simple remplissage ou « agent de texture » orchestrale qui n'altère aucunement la perception privilégiée, primordiale, des deux motifs en question. L'ensemble de la séquence au cours de laquelle nous assistons à ce processus (jusqu'à la mes. 145) fait également apparaître que l'emploi précis de chaque *pattern* ne semblerait pas répondre à une logique de progressivité, mais plutôt à un principe de symétrie au sein duquel c'est bien le *pattern* 1 qui assume cette fonction de délimitation : il inaugure et clôture la séquence, et nous le retrouvons également au centre de cette dernière (mes. 125-129).

La figure 44, complémentaire à la précédente, associe à ces éléments d'analyse la substance précise du travail harmonique opéré par Schubert à cette occasion ainsi que la ligne de basse, particulièrement travaillée, qui sous-tend l'ensemble de la séquence au cours de laquelle, rappelons-le, s'opère un véritable travail (selon l'acception conventionnelle du terme) de préparation harmonique du ton du deuxième groupe.

Figure 44 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 106-145, modèles de patterns rythmiques et transformations harmoniques associées.

The figure displays three musical excerpts with harmonic patterns and transformations. Each excerpt consists of a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Colored vertical bars indicate specific harmonic transformations between measures.

Excerpt 1 (Measures 105-119):

- Measure 105: Do (yellow bar)
- Measure 107: Sol (yellow bar)
- Measure 108: la (yellow bar)
- Measure 109: mi (red bar)
- Measure 110: Fa (yellow bar)
- Measure 111: Do (yellow bar)
- Measure 113: ré[♭] (yellow bar)
- Measure 117: Do (yellow bar)
- Measure 119: Mi7 (orange bar)

Excerpt 2 (Measures 121-133):

- Measure 121: (la) (green bar)
- Measure 125: Ré7 (green bar)
- Measure 129: Do (purple bar)
- Measure 131: Mi7 (orange bar)
- Measure 133: (la) (green bar)

Excerpt 3 (Measures 137-145):

- Measure 137: ré[♭] (green bar)
- Measure 141: Ré7 (red bar)
- Measure 145: Sol (green bar)

Below each excerpt, boxes labeled 'Pattern 1' through 'Pattern 4' indicate the rhythmic and harmonic models associated with the transformations.

En réalité, l'enchaînement des *patterns* se déroule bel et bien selon une certaine progressivité, parfaitement coordonnée aux changements d'harmonie, mais qui se trouve brisée par la montée en tension impulsée par cette dernière, et qui s'opère en deux temps. Une fois n'est pas coutume, notons que Schubert propose, pour accomplir cette montée en tension (modérée cependant par l'absence de chromatisme et d'accords de septième diminuée), une série d'enchaînements harmoniques parfaitement conventionnels qui s'appuient sur le rôle pivot des degrés pairs²⁷² pour amener en deux temps le ton de *sol* majeur (relevons la cadence rompue, mes. 125-129, puis la vaste cadence parfaite qui se résout à la mesure 145). Notons également que toute ambiguïté harmonique est ostensiblement écartée²⁷³, et que l'analyse complémentaire des transformations harmoniques nous offre un regard synoptique sur le déroulement du processus : remarquons les deux phases résolutive en « vert », de part et d'autre de la cadence rompue (mes. 125-129), qui mettent en évidence les deux séries d'enchaînements résolutive de quinte descendante. Il est également remarquable de constater que le retour des *patterns* 3 et 4, effectué de façon analogue

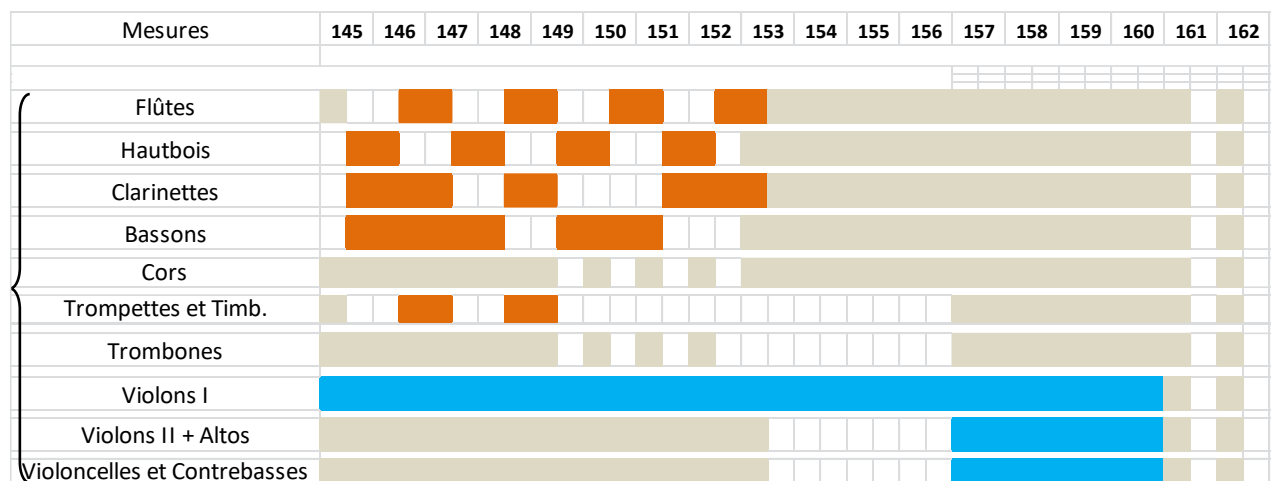
²⁷² En l'occurrence *ré*, ii de *do* et v de *sol*, et *la*, vi de *do* et ii de *sol*.

²⁷³ La transformation hexatonique *Do-Mi⁷* (précédant la mes. 119 puis la mes. 131) constitue un enchaînement usuel permettant de glisser de la tonique d'une tonalité majeure à son relatif mineur : si l'on reste cantonné à un niveau d'analyse de surface ce qui est plus pertinent ici, l'accord de *Mi⁷* est un simple « V de vi » permettant d'anticiper d'un degré la traditionnelle cascade des quintes descendantes. En dehors de cet enchaînement, l'ensemble des harmonies offre une parfaite limpidité d'un point de vue fonctionnel, sans même avoir recours à une approche chromatique de la dominante de type ♭VI.

(sans changement d'harmonie, ni transposition), permet de relancer de façon renforcée le processus de résolution, en capitalisant sur cette résurgence qui apporte plus de poids à la dynamique résolutive de l'ensemble, tandis que le *pattern 1* (mes. 125-128 et enfin mes. 137-144) se confond avec l'enchaînement harmonique du *pattern 2* (mes. 113-116) en opérant leur synthèse.

Une fois le ton de *sol* majeur atteint mesure 145, Schubert suspend tout travail harmonique et réintroduit un traitement du rythme plus gradué, au cours de ce qu'il convient de qualifier de « transition », qui va clôturer ce premier groupe, en douceur, jusqu'à la mes. 162 (et qui, de fait, se matérialise *après* la modulation à la dominante). À cette occasion, la *MC* (*medial caesura*) chère aux analyses d'Hepokoski et Darcy se délimite nettement, mesures 163 et 164. Cette transition semble également être mise à profit pour achever le travail de mise en tension des motifs 1 et 2, ce que la figure 45 fait apparaître. En effet, le motif 1 (représenté de couleur marron), confié aux vents, dans la continuité des patterns précédents, s'évapore progressivement tandis que le motif 2 (de couleur bleue) est ensuite réinstallé par l'ensemble des cordes à l'approche finale de la *MC*. Nous pourrions également voir (mais n'est-ce pas totalement abusif de notre part) dans cette phase de liquidation du motif 1, achevée mesure 153 (le motif 1 va ensuite totalement disparaître pendant plus de 100 mesures), la révélation d'une véritable « fonction sémiotique », profonde, sous-jacente, entre chaque motif et chaque groupe thématique, où ce serait le motif 1 qui symboliserait à lui tout-seul le « caractère » du premier groupe et le motif 2 celui du second, notre perception étant en outre compliquée par leur interpénétration et leur mise en tension périodique à tous les niveaux structurels (au sein même de la phrase, ou d'une période à l'autre).

Figure 45 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 145-162, phase de disparition progressive du « motif 1 ».



Cette interprétation de la fonction sémiotique de chaque motif ne manquerait pas de nous entraîner, si l'on n'y prenait pas garde, sur un terrain (selon nous) glissant. Rappelons à ce propos, ce n'est pas inutile en ouvrant cette parenthèse, que la figure de Schubert a fait (et continue de faire) l'objet d'un certain nombre d'études psychanalytiques qui, malgré tout leur intérêt et la

puissance parfois saisissante des perspectives tracées, développent des analyses dont la substance n'est que trop fluide et dont les conclusions ne sont pas « quantifiables » au sens où nous l'entendons ; au sein de certaines analyses de ce genre, le symbole apparaît fréquemment comme un matériau lourd de sens et naturellement propice à toutes sortes d'investigations psychanalytiques, de par la place qu'il occupe à juste titre dans les théories portant sur les phénomènes psychiques, et notamment par sa « fonction transformatrice » d'un côté et sa « fonction révélatrice » de l'autre. Dans chaque cas, le symbole musical va être appréhendé soit comme le simple signifiant d'une symbolique extra-musicale, soit (mais c'est souvent quasiment la même chose) comme une manifestation extérieure et consciente du fonctionnement psychique de l'auteur : le symbole se voit dans chaque cas, et c'est selon nous regrettable, ramené à sa seule fonction, vidé de sa substance, en quelque sorte, et réduit à un simple « véhicule », un vecteur. Cette vision, recevable dans certains cas, ne peut selon que très imparfaitement s'appliquer à un motif mélodico-rythmique tels que nos motifs 1 et 2, et ce pour une raison simple : qu'ils soient, à leur niveau hiérarchique, érigés en incarnation, symbole ou personnification d'une section plus vaste, ils demeurent partie prenante de celle-ci en tant qu'élément de construction basique sans lequel le « tout » n'existe pas. Les vider de leur substance et les considérer comme de simples véhicules reviendrait à installer une sorte de logique réursive : comment un groupe mélodique pourrait-il être symbolisé par des éléments, qui, pris isolément, ne peuvent rien représenter par eux-mêmes car ils ne représentent rien d'autre que la somme de ces éléments ? La logique d'analyse psychanalytique appliquée à des œuvres musicales condamne ces dernières à n'être vues que comme des manifestations extérieures d'un « moi » profond, vidées de leur substance alors que précisément nous sommes partis du principe, au début de ce travail, que toute œuvre possède sa logique interne et qu'elle doit être considérée comme un « système » pratiquement indépendant dont l'étude approfondie doit permettre de révéler les liens unissant les différents éléments constitutifs de celle-ci. C'est bien pour cela que lorsque nous parlons de « fonction sémiotique », nous nous cantonnons au pur champ sémiologique de l'étude des signes et plus spécialement, dans notre cas précis, au troisième élément de la triade de Charles Sander Peirce, à savoir que la relation de signification entre le *représentamen* (le motif mélodico-rythmique) et l'*objet* (le groupe thématique) ne peut prendre vie qu'au travers de l'auditeur ou *interprétant*, qui donne corps à la relation de signification dès qu'elle est perçue auditivement ; c'est en définitive la dynamique interne de l'œuvre qui définit elle-même les processus de signification, mais tout élément caractéristique peut se considérer également indépendamment, pour lui-même²⁷⁴. Ramené au domaine de la rhétorique, cette imbrication entre un élément de taille minime porteur d'une signification liée à la section plus importante qui le contient est assimilable à la figure de style de la synecdoque, dont l'usage peut également faire l'objet d'interprétations psychanalytiques.

²⁷⁴ Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (trad. Gérard Deledalle), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1978.

Deuxième groupe thématique

Première partie

Ce deuxième groupe (mes. 169-384) se divise en deux vastes parties, de proportions équivalentes. La première partie (mes. 169-264) est elle-même divisible en trois sections selon l'archétype *ABA*, *A* correspondant strictement à la seule véritable mélodie, périodique et articulée, que contient ce groupe. Cette vaste mélodie de 32 mesures consiste en deux périodes, dont la segmentation interne fait étonnamment apparaître une répartition de l'articulation (et des appuis harmoniques associés) scrupuleusement identique à celle de l'idée mélodique du premier groupe (section *b*, mes. 36, nous renvoyons à l'exemple 48) ; à savoir que la première période de 16 mesures (mes. 169-184) se présente également selon l'archétype antécédent/conséquent (dominante/tonique, 8 mesures pour chaque phrase), tandis que la deuxième période (mes. 185-200) se découpe également en deux phrases de 8 mesures, dont la première peut encore se diviser et prépare harmoniquement la dominante en deux étapes, tandis que la seconde renferme le processus résolutif, qui déroule notamment de façon tout à fait convenue (là encore, de façon similaire avec l'exemple 48) une quarte et sixte de cadence pour *in fine* se conclure par une cadence parfaite. Les deux présentations de cette mélodie dans le ton de *sol* majeur sont entrecoupées d'un élément modulant *B*, plus court, dont les phrases (ou demi-phrases) de quatre ou huit mesures conservent strictement la même périodicité que précédemment (24 mes. au lieu de 32), et dont le matériau mélodique ainsi que sa répartition par strates est également, et sans surprise, scrupuleusement dérivé de *A*.

L'ensemble constitue un complexe mélodique parfaitement équilibré et polarisé par pupitres (voire même par familles d'instruments), au sein duquel la mélodie legato, doublée à la tierce et parfois réalisée à quatre voix, est confiée aux bois (pour l'essentiel, clarinettes, hautbois et bassons), tandis que l'accompagnement est inlassablement déroulé par les cordes : les violons I et les altos s'emparent du motif 2 tandis que les cordes graves développent une ligne de basse arpégée, en noires, qui se « promène » sur deux octaves d'étendue. Cet équilibre se voit brutalement rompu par l'irruption du motif 1 (mes. 257), aux cordes et en homorythmie, qui impulse un changement de dynamique soudain et qui prépare de fait la deuxième partie. Notons également, pour être complets sur ce point, que *B* est agrémenté d'un allègement minime de l'orchestration (arrêt des contrebasses, arrêt des tenues ponctuelles des cors et des trombones, interversion du motif 2 entre les altos et les violons II), comme pour indiquer que le glissement harmonique de type hexatonique qui délimite *B* de part et d'autre ne constitue qu'une harmonie décorative. De façon générale, cette partie ne présente pas de grande particularité compositionnelle, l'ensemble des paramètres étant utilisés avec mesure, sans effet saillant, afin de mettre en évidence l'élément mélodique.

Toutefois, comme si Schubert ne pouvait s'empêcher, au sein d'épisodes à priori communs, de distiller avec gourmandise des harmonies non-conventionnelles, relevons au sein de cet épisode l'usage ciblé d'un enchaînement harmonique ambigu, rarement employé (dont il n'existe pas d'équivalent dans l'ensemble de la symphonie, sauf erreur de notre part), qui apporte une coloration particulière à cette mélodie (voir l'exemple 50).

Exemple 50 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 169-197, réduction harmonique et enchaînements.

169 177 185 189 193 196 197

Sol : — V⁷ I V/V IV^{7(b)} I V⁷ I

Il s'agit, curieusement, d'un procédé d'approche chromatique de la dominante qui se voit prolongé par cette « septième de sous-dominante » de la mesure 189, dont l'usage à ce moment précis de la période rappelle les enchaînements plus conventionnels de sixte augmentée, également positionnés une ou deux harmonies en amont de la dominante cadentielle. Selon nous, l'ambiguïté fonctionnelle de cette harmonie, qui constitue en outre un phénomène totalement isolé au sein de ce passage, est double : d'une part, Schubert a bien fait usage d'un *si*_b, alors qu'un *la*_# se serait imposé, rapporté à la conduite des voix. Il semble bien s'agir d'une volonté délibérée d'afficher sur la partition un accord de septième de dominante totalement « hors sol » (car contextuellement, ce n'en est pas une), qui se voit pourtant utilisée comme un accord de sixte augmentée, la résolution de la septième étant ascendante, contrairement à sa résolution conventionnelle. D'autre part, cette « coloration » liée à ce type de résolution voit de façon plus conventionnelle l'usage d'un accord positionné non pas sur le IV^{ème} degré, comme ici, mais plutôt sur le VI^{ème} degré altéré, qui est la plupart du temps consécutif à une harmonie placée sur le IV^{ème} degré et à l'état de premier renversement. Notons que cet enchaînement est également le fruit d'une transformation hexatonique (*La*⁷-*Do*⁷).

Deuxième partie

La deuxième partie (mes. 265-384) de ce second groupe offre, au sein de ce dernier, un contraste important, contraste qui rappelle l'ordonnancement interne de la section *c*, précédemment détaillé. En effet, une fois la « substance » mélodique présentée, au moyen d'une harmonie parfaitement fonctionnelle ainsi que d'une répartition des strates rythmiques d'accompagnement faisant ressortir clairement la ligne mélodique supérieure, voici que l'écriture orchestrale associe à nouveau d'abruptes juxtapositions de textures orchestrales disparates avec des transformations harmoniques à la fois plus rapprochées mais également davantage génératrices d'instabilité : le travail de développement mélodique est également suspendu à cette occasion, et l'écriture orchestrale est rigoureusement verticale, dupliquant des cellules d'accompagnement rudimentaires. Ainsi, l'identification d'une éventuelle *EEC*, selon les canons anglo-américains actuels de la forme sonate²⁷⁵, nous apparaît problématique. Se trouverait-elle mesures 252-253 ?

²⁷⁵ Nous renvoyons à la reproduction du schéma d'Hepokoski et Darcy présenté lors de l'analyse du premier mouvement en figure 17.

Ce positionnement stratégique, qui à la fois clôturé le complexe *ABA* (commenté *supra*) et qui précède, après une relance faisant réapparaître le « *pattern 4* », cette vaste période d'instabilité harmonique (marquée par des montées en tension successives), nous semble peu compatible avec la fonction première de « sécurisation » de cette cadence. Dans notre esprit, en vertu de la haute fonction structurelle prêtée à cette cadence au sein du plan « idéal » de la forme sonate, le retour de tout épisode substantiel d'instabilité harmonique en aval de ce point n'a aucune raison d'être. Cet état de fait est amplifié par la transposition intégrale du deuxième groupe lors de la réexposition, certes dans le ton principal, mais qui garde intact le positionnement de ces lignes de tension harmoniques, induisant la reproduction de cette phase d'instabilité qui apparaît véritablement comme un vaste « facteur retardant ». Mettant fin à cette instabilité tonale, la grande cadence parfaite des mesures 333-337 remplit certes ce rôle de sécurisation tonale, mais de façon incomplète ; en effet, de par sa densité et sa complexité harmonique, la coda, nous le verrons également, met à mal une hypothétique « sécurisation » qui ne semble pas rentrer dans la logique de développement du plan tonal proposé par Schubert, les lignes de tension harmoniques débordant largement des limites des deux groupes thématiques eux-mêmes pour inclure cette coda hypertrophiée qui va, en dernière instance, assumer ce rôle de confirmation tonale avec une certaine emphase.

En amont de cette cadence parfaite dans le ton de *sol* majeur qui intervient mesure 337, la phase à proprement parler de mise en tension harmonique se développe en associant étroitement les différents changements d'harmonie à une périodicité régulière. Cette périodicité, de quatre mesures, est également mise en relief par l'utilisation de différentes combinaisons de strates, qui s'enchaînent d'une façon similaire mais encore plus marquée que lors du premier groupe avec les quatre *patterns* différents (nous renvoyons à la figure 43). La figure 46 fait apparaître en détail les trois principaux types de combinaisons de strates que nous avons isolés. Ces différents types sont classés par ordre d'apparition ; la logique de densification orchestrale est évidente. Naturellement, cette inflexion du discours est presque attendue, de par la présentation thématique parfaitement stable (voire même trop stable) qui la précède ; Schubert nous a habitués au déclenchement à la fois récurrent et imprévisible de ces explosions d'énergie. Ce fait étant admis, il ne s'agit pas d'enfoncer des portes ouvertes mais bien de relever avec précision les données liées aux procédures mises en œuvre, puis de tâcher de les interpréter en les replaçant dans une perspective plus large. Effectivement, une écoute distraite pourrait faire croire à un simple épisode d'accumulation d'instruments, qui s'agrègeraient de façon linéaire autour d'une quantité croissante de strates rythmiques différenciées : force est de constater que le nombre des strates reste constant, et que l'imbrication des différents rythmes ne gagne pas en complexité. Le contraste le plus marqué apparaît entre le « type 1 » et « le type 2 », qui voit réapparaître le motif 2 (avec le triolet de croches arpégées), tandis que l'ambitus général des instruments utilisés va même se rétrécir à cette occasion (par l'arrêt momentané des trombones ainsi que des cordes les plus graves).

Figure 46 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 265 et suivantes, différents *patterns* rythmiques et modèles de stratification.

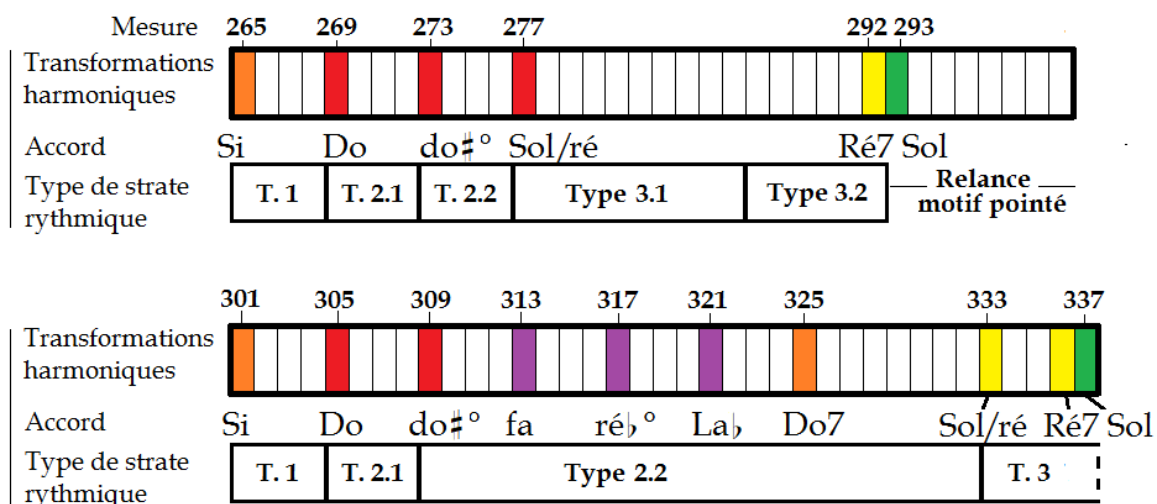
The figure displays five musical score examples, each illustrating a different rhythmic pattern and instrument stratification:

- Type 1:** Features three staves: Bois (Woodwinds), Trombones, and Cordes (Strings). The woodwinds play a melodic line with a triplet of eighth notes. The strings provide a harmonic accompaniment.
- Type 2.1:** Features four staves: Flûtes/Hautbois (Flutes/Oboes), Clarinettes/Cors/Trompettes (Clarinets/Horns/Trombones), Violons I & II (Violins I & II), and Violoncelles/Contrebasses (Violoncelles/Double Basses). The woodwinds play a melodic line with a triplet of eighth notes. The strings play a rhythmic accompaniment.
- Type 2.2:** Features four staves: Flûtes/Hautbois/Clarinettes/Trompettes (Flutes/Oboes/Clarinets/Trombones), Bassons/Cors/Trombones (Bassoons/Horns/Trombones), Violons I & II, Altos (Violins I & II, Alti), and Violoncelles/Contrebasses (Violoncelles/Double Basses). The woodwinds play a melodic line with a triplet of eighth notes. The strings play a rhythmic accompaniment.
- Type 3.1:** Features four staves: Flûtes/Clarinettes/Bassons (Flutes/Clarinets/Bassoons), Violons I & II, Altos/Violoncelles (Violins I & II, Alti/Violoncelles), and Contrebasses (Double Basses). The woodwinds play a melodic line with a triplet of eighth notes. The strings play a rhythmic accompaniment.
- Type 3.2:** Features four staves: Bois puis ensemble des vents (Woodwinds then ensemble of winds), Violons/Altos (Violins/Alti), Violoncelles (Violoncelles), and Trombones/Contrebasses (Trombones/Double Basses). The woodwinds play a melodic line with a triplet of eighth notes. The strings play a rhythmic accompaniment.

Il ne s'agit donc pas d'une simple logique d'accumulation progressive d'instruments dans une recherche d'effet purement dynamique, mais bien d'un travail plus subtil, toutes proportions gardées, de combinaisons de timbres, opéré principalement entre les différents instruments à vents. *In fine*, la combinaison de strates de « type 3 » permet, en deux temps (avorté mes. 293, puis confirmé mes. 333), d'atteindre un véritable « plateau d'intensité » (plutôt qu'un climax) où l'on retrouve, fortement mise en évidence et libérée *fortissimo* par un crescendo entamé dix mesures auparavant, la demi-phrase conclusive du complexe mélodique de la première partie (à l'origine mes. 193-196 puis 249-252, aux bois) qui se voit renforcée par les cordes qui doublent (tout en le décomposant en triolets de croches) cet élément mélodique dans les octaves inférieures. Ce « plateau d'intensité », qui s'étend jusqu'à la mesure 345, est suivi d'une longue phase dite de « dissipation » (près de quarante mesures), au cours de laquelle le « motif 1 » est réintroduit, aux bois, au moyen d'une écriture en imitation dont la configuration présente de

fortes similitudes avec la phase des mesures 145-162 et qui sera également réutilisée, telle quelle, à l'occasion de la coda (mes. 1105 et suivantes, nous y reviendrons à la fin de ce chapitre). Comme lors de la mesure 145, le rappel de ce « motif 1 », mesure 353 (peut-on parler de « réminiscence » ?) se voit partiellement vidé de sa fonction rhétorique d'appel, tant par l'amointrissement de la nuance que le radoucissement à la fois de l'articulation et du timbre des instruments qui vont le faire réapparaître. Comme si Schubert avait conféré à ce « motif 1 » une double fonction, du reste complémentaire. En début de phrase ou de période, présenté *forte* et nettement articulé, le motif est employé essentiellement comme une figure rhétorique, qui permet d'impulser une grande énergie lors du déclenchement du discours mais dont l'usage presque emphatique, tout le long du premier groupe thématique, finit pratiquement par l'ériger en symbole même du groupe dans son ensemble. Dans un esprit similaire (nous allons le voir par la suite), lorsque ce même « motif 1 » émerge du néant (à la fin du développement, mes. 560 et suivantes, mais également à la toute fin de la réexposition, mes. 976 et suivantes), il agit comme un élément isolé qui permet au discours musical de puissamment se relancer : soit pour annoncer le retour du premier groupe (à l'issue du développement), soit pour impulser une ultime phase de recomposition des idées antérieures (lors de la coda). *A contrario*, l'usage (tel que nous venons de le détailler) de ce motif mesure 353, mesure 145 ou bien encore lors de la coda, lui confère un rôle structurant dans chacune des phases de dissipation qui interviennent au cours du mouvement, et ce quels que soient leurs positionnements dans la structure formelle (au sein du premier groupe ou non). Cela traduit une même logique que l'on peut interpréter de plusieurs façons : nous pouvons y voir une manifestation flagrante de cette dynamique d'interpénétration des idées motiviques à l'œuvre au sein du mouvement, ou bien encore une sorte d'usage double d'un même motif, porteur soit d'une fonction d'appel et de déclencheur du discours, soit au contraire d'une fonction de dissipation, dès lors que celui a atteint un point culminant.

Figure 47 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 265-337, *patterns* rythmiques et transformations harmoniques.



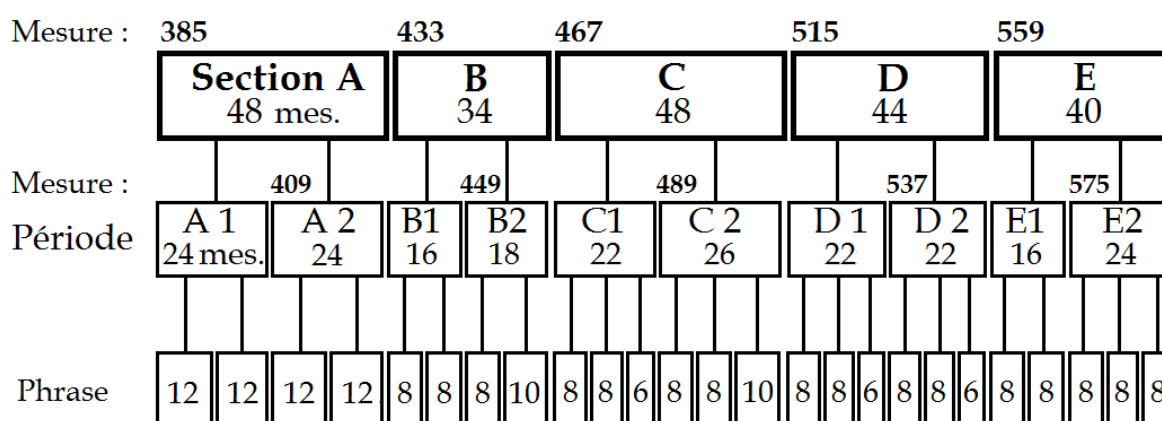
La figure 47 constitue, comme à l'occasion de notre analyse des *patterns* rythmiques de la première partie, le pendant de la figure précédente. En effet, nous insistons sur ce point, la corrélation est parfaite entre le travail progressif d'enchaînements des différentes strates d'une part et la nature des transformations harmoniques déployées à cette occasion d'autre part. La mise en tension initiale de l'harmonie est assurée par une succession, désormais clairement identifiée, d'enchaînements de type chromatique : leur usage privilégié lors d'épisodes de ce type est désormais évident.

Développement

Structure générale

L'analyse du développement de ce Finale met en évidence (en tout cas, c'est la première particularité que nous avons notée) une certaine dissociation structurelle des différents paramètres compositionnels mis en jeu. Par dissociation, nous entendons que chaque paramètre, qu'il s'agisse du déroulement du plan tonal (niveau intermédiaire), de la densité des transformations harmoniques (niveau supérieur, ou de proximité), mais aussi du traitement du rythme ou bien encore du travail de développement motivique, évolue selon sa propre logique, c'est-à-dire qu'il se déploie ou se rétracte de façon isolée au sein de la structure, sans incidence sur les autres paramètres. En effet, il nous apparaît que trois logiques véritablement indépendantes coexistent au sein de ce développement.

Figure 48 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 385-598, structure formelle et segmentation du développement.



Tout d'abord, l'exploration, tout à fait conventionnelle, de tonalités secondaires (à savoir la mise en œuvre de la « matrice intermédiaire », pour reprendre les termes de Xavier Hascher) qui met en scène sous un jour nouveau les éléments thématiques directement issus de chacun

des deux groupes, avant de basculer vers la préparation tonale de la réexposition et le retour conventionnellement admis du ton principal. Puis, le travail de développement ou de variation motivique lui-même, qui va mettre en tension ces éléments thématiques tout en explorant différentes possibilités de recompositions motiviques et rythmiques. Pour finir, la montée en tension, l'accumulation d'énergie débouchant sur le climax, juste en amont de la mesure 515. Ces trois paramètres n'étant pas synchronisés, comme nous allons pouvoir le constater, l'effet du climax (c'est par ailleurs assez paradoxal) est relativement limité car il ne s'accompagne ni d'un changement de direction brutal de l'harmonie, ni d'une inflexion dans la nature et la fréquence des transformations, ni d'une densification rythmique aussi remarquablement anticipée que lors des climax précédemment soumis à l'analyse.

En outre, comme Schubert aime manifestement à cultiver les paradoxes, l'ensemble du développement se caractérise par une segmentation interne totalement irrégulière, mais qui obéit néanmoins à une hiérarchie parfaitement claire. Apparaissent ainsi trois niveaux d'équivalences (voir la figure 48), au sein desquels les différents processus de développement et de variation sont parfaitement délimités, mais sans qu'une cohérence globale n'émerge de l'entrechoquement des différents processus.

Chaque section témoigne à la fois d'un caractère (nuances, articulation, orchestration) mais aussi de procédures de développement des idées thématiques qui lui sont propres ; chaque transition d'une section à l'autre est immédiate, donnant au développement dans son ensemble une physionomie proche d'une forme « thème et variations », mais avec une logique compositionnelle relativement différente²⁷⁶. Ainsi, la section *A* associe un travail contrapuntique legato aux vents à un accompagnement staccato aux cordes sur un motif pointé ; la section *B* renverse cette distribution en proposant un travail thématique, homorythmique et en doubles croches aux cordes, bientôt doublées legato par les vents ; la section *C* prépare le climax en deux temps, en étendant progressivement à l'ensemble de l'orchestre la répétition de motifs *sforzando* en quasi homorythmie ; la section *D* constitue la « dissipation » du climax par l'évaporation progressive du contenu thématique, tandis que la section *E* liquide le reliquat thématique des sections antérieures tout en préparant la réexposition.

Cependant, au sein de ce vaste dispositif qui, à ce niveau d'observation semble cohérent, un point précis pourtant nous apparaît surprenant voire paradoxal, car il semble à certains égards contraire à une logique « rationnelle » d'organisation et de développement des idées thématiques. En effet, les « invariants » que nous évoquions en note de bas de page se perpétuent soit d'une section à l'autre, soit d'une période à l'autre, soit d'une phrase à l'autre, sans règle uniforme apparente et sans que l'on puisse dégager un lien de causalité au sein de la structure, qui engendrerait des processus de reproduction d'un même procédé appliqués au même niveau hiérarchique. Il s'agirait plutôt d'un tuilage ; la confusion vis-à-vis de la hiérarchie que présente la figure 48 est troublante, et ce processus est une fois encore facteur d'imprévu ; non pas dans le déroulement ou les inflexions du discours lui-même mais dans la nature changeante des procédures qui s'appliquent à l'organisation de ce dernier. Pour préciser notre idée, notons par

²⁷⁶ Nous trouvons certes des invariants auxquels sont appliqués dans la section suivante des variations paramétriques, mais ces invariants ne sont pas constants sur l'ensemble du développement, ce qu'il nous faudra également expliquer en détail une fois la présentation sommaire de chaque section effectuée.

exemple que *A2* (mes. 409-432) constitue une transposition stricte de *A1* (respectivement en *mi*_b puis en *la*_b) ; au niveau inférieur, chacune des deux phrases de douze mesures présente le même élément thématique, mais la deuxième phrase va le prolonger, en introduisant un travail contrapuntique en imitation (que nous détaillerons dans l'exemple 52). La section *B* opère différemment : une transposition stricte est également effectuée, mais cette fois-ci à l'intérieur de *B1* (d'une phrase de huit mesures à l'autre) ; tandis qu'à l'intérieur de *B2*, pas de transposition, mais plutôt une simple extension de la fin de la deuxième phrase (qui s'étend à dix mesures, perturbant ainsi la régularité de la périodicité). De *B1* à *B2*, nous noterons une logique d'accumulation de pupitres par des doublures, qui prépare la section *C*. Au sein de la section *C*, la logique est encore différente. La stabilité tonale est complète, et *C1* et *C2* sont pratiquement identiques ; seule la dernière des trois phrases de *C2* est prolongée, tandis que la préparation du climax provoque une simple logique d'accumulation de doublures par pupitres. Au sein de la section *D*, il s'agit encore d'un autre procédé : *D1* et *D2* se démarquent simplement par un renversement des deux contrechants qui s'enroulent autour du complexe mélodique principal assuré par les violoncelles : le contrechant ascendant (violons, en contretemps, mes. 516 et suivantes) passe aux flûtes et aux clarinettes (mes. 537 et suivantes), tandis que le contrechant descendant (hautbois et bassons, mes. 516 et suivantes) passe aux violons I et altos. Notons également que l'ensemble du complexe mélodique de *C1* est strictement réutilisé dans *D1* et *D2*, ce qui illustre parfaitement le paradoxe que nous avons soulevé, à savoir qu'à cette unique occasion la continuité thématique s'applique au niveau de la section entière. La section *E* apporte un autre exemple, puisqu'au sein d'*E1* les deux phrases de huit mesures sont strictement identiques. Difficile d'apporter une interprétation incontestable quant à une telle irrégularité. Nous pourrions considérer que Schubert s'appuie sur un fil conducteur (les différentes présentations d'un élément thématique) et que l'application à différents niveaux hiérarchiques de ces répétitions permet de mettre en valeur un élément précis ou de préparer des effets sur une période plus prolongée.

Travail thématique

L'ensemble du développement est dominé par des éléments thématiques exclusivement engendrés par le deuxième groupe ; la seule exception à cet état de fait, ce qui apparaît par ailleurs relativement inhabituel dans un développement « type » de forme sonate, se résume à l'usage du « motif 1 » qui réapparaît au cours de la dernière section²⁷⁷. Le motif pointé caractéristique se cristallise progressivement, à partir de la mesure 560, d'abord aux violons, assez discrètement (toutes les huit mesures, nuance *piano*) puis par l'ensemble des cordes (toutes les deux mesures, avec un *crescendo* qui se déploie sur seize mesures à partir de la mesure 582). La focalisation consciente de l'oreille sur cet élément est renforcée par le caractère résolument minimaliste de l'orchestration qui l'entoure (simplement des notes tenues). Ainsi, l'installation graduée du motif remplit pleinement sa fonction rhétorique d'appel, en annonçant de façon convenue la réexposition. De plus, la préparation tonale associée est accomplie de façon résolument conventionnelle : la longue pédale sur *sol* (dominante du ton principal, évidemment),

²⁷⁷ La figure pointée d'accompagnement, aux cordes, n'est présente que durant la section *A*. Son usage est certes significatif mais son rôle est loin d'être aussi fortement connoté que le motif d'appel, dont les différentes répétitions sont entrecoupées de silences et dont l'intervalle final est ascendant.

elle-même préparée (nous y reviendrons en détail) est installée dès la mesure 515 : elle se « transforme » en appel, sur une octave ascendante, à l'occasion de la première réapparition du motif 1 à la mesure 560. Le sévère incident de parcours tonal qui débouche sur un début de réexposition dans le ton de *mi*_b majeur, en lieu et place de *do* majeur, n'est en aucune façon provoqué et préparé par le plan tonal du développement dans son ensemble, qui respecte scrupuleusement la prédétermination conventionnelle de son objectif harmonique : l'accord de *Sol*⁷ descend simplement vers le *Mi*_b (mes. 590-591, bassons et trombones)²⁷⁸. Ainsi, point de confrontation ou de tentative de synthèse, au cours de ce développement, entre des éléments thématiques issus respectivement de chacun des deux groupes. Chacune des sections développe de façon autonome une substance mélodique puisée dans le complexe mélodique principal du deuxième groupe. Au préalable, la figure 49 ci-dessous, d'après Paul Gilbert Langevin, rappelle la constitution cellulaire de la première phrase de ce complexe mélodique²⁷⁹.

Figure 49 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, matériau cellulaire de base et analyse thématique du thème du second groupe, d'après Paul Gilbert Langevin.

The diagram illustrates the cellular structure of a musical theme. It is divided into two main sections: 'Cellules rythmiques' and 'Cellules mélodico-harmoniques'.
 Under 'Cellules rythmiques', there are three patterns: 'Principale' (x) consisting of a dotted quarter note followed by two eighth notes; 'Secondaires' (y) consisting of a quarter note followed by two eighth notes; and 'Secondaires' (z) consisting of a quarter note followed by a dotted quarter note.
 Under 'Cellules mélodico-harmoniques', the 'Principale' cell (a) is shown as a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, with 'ou' between B4 and C5. Cell (a') is a similar sequence: G4, A4, B4, C5, D5.
 The bottom staff shows a sequence of chords and notes. It starts with a piano (*p*) dynamic. Brackets indicate the presence of the rhythmic cells (z), (x), (y), and (z). Labels (a) and (a) renversement are placed under specific notes and chords, indicating the melodic-harmonic cells and their inversions.

Pour rappel, nous avons également commenté une figure équivalente dans notre analyse du deuxième mouvement, et qui établissait le rôle générateur de la poignée de cellules-mères, également reproduites ci-dessus (voir l'exemple 22)²⁸⁰. À cette occasion, le réglage du curseur analytique de l'auteur nous avait semblé exagérément souple. Il nous était apparu que cette focalisation permettait, de façon quelque peu abusive (de par la simplicité excessive et le manque de singularité des cellules identifiées comme telles) de retrouver des traces endémiques de leur présence à peu près n'importe où. Force est de reconnaître cependant que l'analyse, selon ce prisme, des mesures 169-175, permet d'établir de façon convaincante le lien entre les composantes rythmiques et mélodico-harmoniques de cette phrase et les cellules-mères en

²⁷⁸ Ce début de réexposition dans le ton de *mi*_b, a fait l'objet de nombreux commentaires, notamment de la part de Hinrichsen, voir « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts ». Nous y reviendrons en détail dans la dernière partie de ce chapitre.

²⁷⁹ Langevin, *Revue Musicale* 355-56-57, p. 110 et 111 (annexes).

²⁸⁰ Le premier motif rythmique *x*, sorte de « dactylus », est assez fréquent chez Schubert. C'est d'ailleurs aussi le fameux motif « Wanderer ».

question. Inutile pour nous de commenter à nouveau ce travail – qui mérite bien mieux que le relatif anonymat dans lequel il a été plongé –, mais admettons cependant comme acquis, dans cette symphonie du moins, que Schubert semble mettre au centre de son travail d'élaboration thématique, comme principe unificateur et générateur des principaux thèmes de chacun des mouvements de la symphonie, des cellules excessivement simples, peu caractéristiques. Cette absence relative de caractérisation (au contraire du motif schönbergien, plus substantiel et différemment mis en évidence dans la construction du discours) permet une plasticité totale dans la construction de thèmes qui acquièrent, de par leur longueur inhabituelle et la quasi-fixité des appuis harmoniques et des intervalles qui les composent, une substance et une véritable personnalité. C'est uniquement à ce moment-là, une fois que la matière thématique est engendrée, que la logique interne de développement, au sein d'un même mouvement, se révèle totalement différente du principe générateur identifié à l'instant : ces thèmes, qui de par leur construction même « ne se prêtent pas facilement aux techniques du développement motivique²⁸¹ », font l'objet d'un travail soit de découpage puis de recollage, souvent à une échelle de deux ou quatre mesures, soit de camouflage : dans la plupart des cas, l'unité de base retenue pour atomiser à nouveau les thèmes n'est ni la cellule, ni même le motif, mais plutôt un élément plus substantiel de deux ou quatre mesures, comme le montre l'exemple 51 (avec les encadrés des mes. 181-182 et des mes. 193-196, éléments constitutifs du développement ; les huit premières mesures, également réutilisées, sont naturellement celles qui apparaissent déjà dans la figure 49). Ainsi, l'élément retenu pour échafauder la majeure partie du développement (les mes. 193-196) n'est pas celui qui a été mis le plus en évidence au cours de l'exposition ; comme si, avec ce procédé, Schubert avait souhaité bâtir quelque chose de relativement nouveau et, par là même, conférer une certaine autonomie à ce développement.

Exemple 51 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 169-200 et 225-256, ligne mélodique supérieure et segments réutilisés au cours du développement.

The image shows three staves of musical notation in treble clef. The first staff is labeled '169 & 225' and begins with a piano (*p*) dynamic. It contains a sequence of chords and notes with accents. The second staff shows measures 181 and 182 enclosed in a rectangular box. The third staff shows measures 193 and 196 also enclosed in a rectangular box. Below the third staff, there is a dynamic marking that changes from *f* (forte) to *p* (piano) with a wedge-shaped hairpin, and the word 'cresc.' (crescendo) is written above the staff.

²⁸¹ Charles Rosen, dans *The Cambridge Companion to Schubert*, p. 92.

Comme évoqué précédemment, chaque section procède à un travail de recomposition des éléments mélodiques à l'instant identifiés. L'exemple 52 met en évidence les quatre entrées en imitation, qui constituent la seconde phrase d'*A1*, et qui prennent pour base la transposition stricte de la partie supérieure des mesures 193-196 (déjà présentées dans la première phrase d'*A1* par les clarinettes, mes. 385-388), prélude à un véritable travail contrapuntique par ailleurs peu fréquent au cours de cette symphonie. L'ensemble de cette construction contrapuntique est intégralement transposé avec la deuxième phrase d'*A2* (mes. 421-432). Notons que Schubert est contraint d'appliquer de légères mutations de tête aux deuxième, troisième et quatrième entrées ; ces mutations sont rendues inévitables par le choix d'étagé les entrées successives selon l'échelle diatonique, choix qui permet néanmoins de ne pas prolonger exagérément le processus tout en s'appuyant sur une harmonie sous-jacente assez stable. L'exemple 53 isole les parties de violons I et II, au début de la section *B* (mes. 433). Le même élément est cette fois-ci présenté au moyen d'un changement radical de caractère (rythmique décomposée et articulation) ; le procédé du découpage-collage que nous évoquions à l'instant trouve ici une autre illustration : seules les deux premières mesures de l'élément d'origine sont dupliquées et collées (mes. 449-450) en amont des quatre mesures d'origine, prolongeant ainsi la phrase.

Exemple 52 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 397-406, flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, entrées en imitation.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Flûtes (Flutes), Hautbois (Oboes), Clarinettes (Clarinets), and Bassons (Bassoons). The score is for measures 397 to 406. The Flutes part begins in measure 397. The Oboes enter in measure 398. The Clarinets enter in measure 399. The Bassoons enter in measure 400. Each instrument part shows a melodic line with various ornaments and articulations, illustrating staggered entries in imitation.

Exemple 53 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 433-440 et 449-456, violons, insertion de la demi-phrase mes. 193.

The image shows a musical score for Violons I & II (Violins I & II). The score is for measures 433 to 440 and 449 to 456. The first part (measures 433-440) is marked *pp* (pianissimo). The second part (measures 449-456) is marked *cresc.* (crescendo) and *fp* (fortissimo). A box highlights a phrase in measures 449-450, labeled "Demi-phrase mes. 193", which is an insertion of a phrase from earlier in the work.

L'exemple 54 met en évidence la construction mélodique et harmonique de la période *C1*, mes. 467-488 (la période *C2* est, comme nous l'avons déjà précisé, pratiquement similaire). Nous retrouvons dans son intégralité et répétée à deux reprises la partie supérieure de la phrase principale issue des mesures 169-176, jouée à l'octave par les cors, les trombones, les violoncelles ainsi que les contrebasses. Notons cependant que la base de la mélodie est ici contrainte de s'adapter à l'harmonie sous-jacente, plus serrée qu'à l'origine car faisant intervenir davantage de degrés intermédiaires, même si le dessin global de l'harmonie sur l'ensemble de la période aboutit au même résultat.

Exemple 54 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 467-489, réduction pour piano.

467

ff *fz* *fz* *fz* Phrase mes. 169 *f* *fz*

Sol : V V de VI VI IV

fz *fz* *fz* *fz* motif transposé *fz* etc...

(IV) V7 I Mi b : V de ii (ou VI) V de V (ou II) V7

fz *fz* *fz*

Mi b : (V) I Sol : bVI #6 V

Cette adaptation se traduit par une modification de certains intervalles (mes. 471 et 472, notamment) ; elle s'explique par le fait que cette fois-ci, la mélodie se confond avec la fondamentale de l'accord et que sa ligne mélodique s'y superpose par la suite en majorité, tandis que mesure 169, la partie supérieure de la mélodie représentait la septième de l'accord, qui se résolvait par mouvement descendant huit mesures plus loin sur la tierce (*do-si*). L'harmonie employée au cours de cette période *C1* se montre globalement fonctionnelle et se prête aisément à une analyse par degrés, en dépit d'un enchaînement que l'on peut considérer comme paradoxal (à savoir

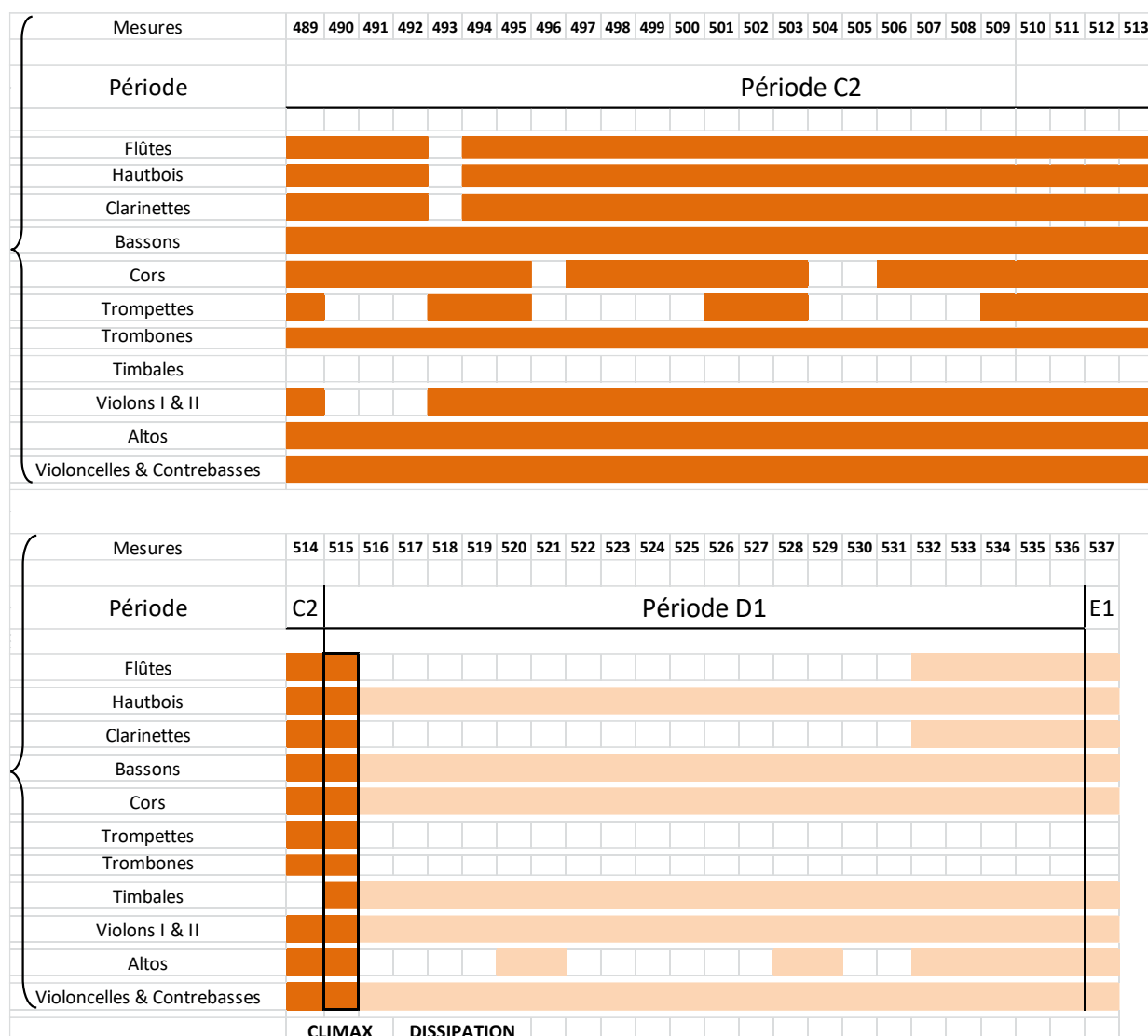
la transformation enharmonique de l'accord de $Mi\flat$, mes. 487). Notre sensibilité analytique, à l'examen des sept dernières mesures, nous a conduit à considérer la cascade des quintes descendantes successives comme émancipées du ton principal car nous « ramenant » ostensiblement vers $mi\flat$ majeur : le niveau supérieur ou de surface est de la sorte imbriqué avec le niveau intermédiaire, $Mi\flat$, étant à la fois une tonalité d'emprunt de quelques mesures, mais également un simple accord de sixte augmentée ($\flat VI$ de *sol* majeur) et qui le devient par enharmonie. Nous aurions également pu considérer que cette phase résolutive appartenait toujours au ton principal (ce qui reste également vrai), et que ces quintes descendantes seraient à considérer comme une séquence descendante, au sens schenkérien du terme, mettant en tension des degrés de surface de type « V de V » du degré placé deux harmonies plus loin : quelle que soit notre grille de lecture, car il ne s'agit en définitive que d'une question d'interprétation, nous retrouvons avec cet exemple une tendance schubertienne déjà maintes fois relevée. Il s'agit moins ici d'un usage ciblé de paradoxes harmoniques que d'une forte propension à altérer les degrés faibles de l'harmonie, ou bien à les diluer avec le degré homonyme majeur correspondant, comme c'est le cas avec cette cascade des quintes puis sa résolution, qui emploie exclusivement des degrés majeurs²⁸². Précisons également qu'au cours de cette phase, la seule rupture dans la régularité des enchaînements par quintes descendantes est le fait de cet accord de $Mi\flat$, dont le prolongement et le renversement sur une mesure entière sont un écho aux « signaux harmoniques » d'Hinrichsen.

Harmonie, plan tonal et climax

La figure 50 nous permet de circonscrire le climax de la mesure 514-515, qui intervient à la fin de la section *C*. En réalité, le terme de « climax » est lui-même discutable : contrairement aux autres phénomènes identifiés comme tels au cours des mouvements précédents, cet épisode se singularise par son absence de densification rythmique et d'augmentation progressive de l'intensité. Dès la mesure 489, la nuance est *forte* (symbolisée par la couleur la plus foncée) et se maintient strictement à ce niveau, sans qu'une dynamique concomitante d'accumulation de pupitres ne soit mise en œuvre ; d'autre part, la nature des figures rythmiques utilisées dès la mesure 489 demeure également homogène et ne permet pas de faire clairement apparaître un quelconque processus de diminution progressive des valeurs. L'effet critique recherché se concentre tout entier dans l'installation d'une homorythmie entre les pupitres, accentuée par la sécheresse de l'articulation *forzando* ; quant à l'harmonie, elle reprend le canevas déjà ciblé avec précision dans l'exemple 54, qui, selon une même téléologie, prépare le degré $\flat VI$ de *sol* majeur, préalable à la cadence finale, à la seule différence notable que cette approche de $\flat VI$ est cette-fois-ci saturée d'enchaînements chromatiques (comme le montre clairement la figure 51 ci-après, mes. 506-511).

²⁸² David Damschroder a parlé d'une « saturation en degrés majeurs », voir *Harmony in Schubert*, p. 95.

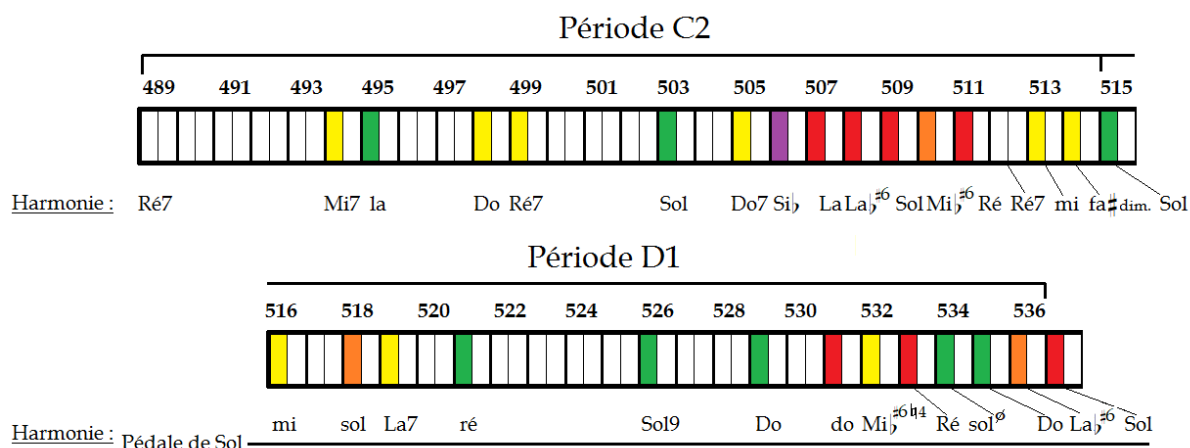
Figure 50 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 489-537, modélisation de l'épisode de forte intensité.



Il serait alors plus judicieux d'utiliser le terme de « plateau d'intensité » à propos de cette phase qui englobe l'ensemble de la période C2. La « dissipation », consécutive à la mesure 515, voit son effet affirmé par une baisse instantanée de l'intensité et du nombre de pupitre utilisés (de couleur claire dans la figure 50, symbolisant une nuance *piano*), mais la trame mélodique et l'harmonie sous-jacente, également directement dérivées de C1, se perpétuent, tandis que la pédale de *sol* qui s'installe à cette occasion annonce la préparation tonale attendue et inhérente aux prérequis formels du développement. De fait, cet épisode renferme clairement une dynamique de libération puis de dissipation de l'énergie, qui se cristallise de part et d'autre de la mesure 515, mais l'effet recherché semble avoir été sciemment amoindri par une participation limitée de certains paramètres musicaux à ce processus : l'harmonie conserve une certaine indépendance (nous renvoyons également à la figure 51), liée à l'affirmation déjà nettement amorcée de la dominante du ton principal, et les habituels leviers de densification rythmique et de

gonflement progressif de l'intensité n'ont pas été mis à contribution. Sans aucun doute, la proximité de la fin de la symphonie est-elle incompatible avec une inflexion du discours dont la violence serait proportionnée à une dilatation exagérée du processus de résolution harmonique.

Figure 51 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 489-537, grille de transformations harmoniques et accords correspondants.



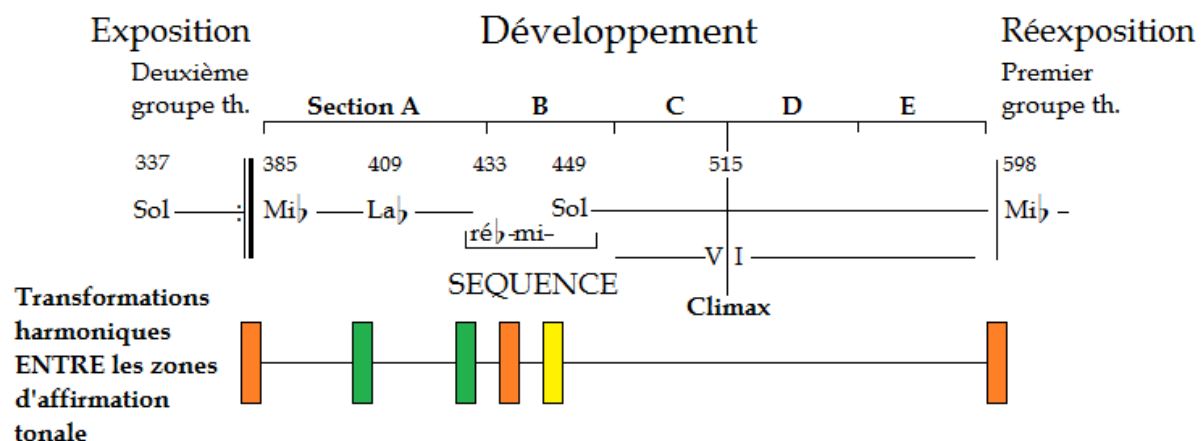
Ainsi, la structure formelle de ce développement est tiraillée entre plusieurs logiques contradictoires. D'un côté, les différentes sections découlent essentiellement d'un éclairage particulier apporté à des éléments thématiques fortement apparentés, présentés *supra* ; d'un autre côté, le « climax » de la mes. 515 s'apparente davantage à un plateau d'intensité, en amont et en aval duquel la dynamique thématique et le plan tonal ne connaissent pas d'inflexions notables, à l'exception de l'installation de la pédale de dominante qui va se poursuivre jusqu'au retour de la réexposition. La figure 52 s'efforce de mettre en évidence ces contradictions, à savoir que le plan tonal suit un cheminement indépendant. À cet égard, la première partie du développement dénote des caractéristiques qui correspondent aux traits récurrents recensés par Xavier Hascher dans ses travaux²⁸³ : la « matrice intermédiaire » y prend forme de par la relative autonomie des deux premières zones, centrées respectivement sur les tonalités passagères de *mi*_b majeur et de *la*_b majeur, dont la cohérence des enchaînements internes, parfaitement fonctionnels, leur permet de jouer clairement le rôle de « points de stabilité » (*Haltepunkte*) évoqués dans d'autres travaux. À un niveau inférieur, la reconnexion rapide vers l'accord fortement mis en évidence de *Re*⁷ (voire *Re*⁹, mes. 449), qui annonce sans ambiguïté *sol* majeur (qui sera définitivement affirmée mes. 515), s'effectue au moyen d'une séquence qui s'imbrique entre le niveau intermédiaire et le niveau de surface. Nous pourrions dire que le véritable point de basculement tonal, à l'intérieur du développement, entre d'une part la phase préalable d'exploration de degrés de la « matrice de développement » et d'autre part la phase finale de préparation tonale de la réexposition se trouve en cet endroit, mesures 433-449.

²⁸³ A savoir notamment la multiplication des degrés utilisés, comme ici avec *Mi*_b (♭III) et *La*_b (♭VI), qui appartiennent à la « matrice subrogée », à savoir la matrice de l'autre mode homonyme du ton principal : voir Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 253.

Cette progression subalterne permet d'assurer la connexion entre ces deux vastes zones qui obéissent à une logique spécifique. Il est également à noter que cette séquence constitue le seul épisode harmonique de ce type au cours du développement, ce qui semble relativement peu fréquent dans les développements schubertiens²⁸⁴.

Nous avons associé au plan tonal général, au sein de la figure 52, les transformations harmoniques afférentes, catégorisées selon notre protocole habituel. Ces transformations ne sont pas à envisager d'accord à accord, comme habituellement, mais bien d'une zone tonale à l'autre : l'application de nos catégories de transformations harmoniques à des zones plus étendues (essentiellement liées à la « matrice intermédiaire »), zones que nous avons qualifiées « d'affirmation tonale », permet de révéler la nature précise des relations harmoniques qui sont à l'œuvre entre ces différentes zones. Nous pouvons constater que les relations de « tierces » (transformations hexatoniques/octatoniques) structurent le développement à différents niveaux, de façon concomitante avec les relations de quintes : ces relations de tierce délimitent non seulement les contours du développement lui-même, mais elles permettent également d'assurer la phase de connexion concentrée dans la séquence des mesures 433-449, dans un souci manifeste d'éviter la juxtaposition abrupte de zones tonales soit totalement éloignées, soit en relation de chromatisation. De fait, cet usage des relations de tierces permet de structurer différemment la « matrice intermédiaire », en apportant à la fois de la cohérence et de la continuité dans la relation entre les zones tonales, mais également en permettant au plan tonal, grâce à l'apport des relations de quintes, de projeter l'ensemble du parcours tonal vers l'avant tout en évitant le statisme harmonique que pourrait induire l'usage exclusif des relations de tierces.

Figure 52 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, modélisation de la structure tonale du développement.



Le développement de ce Finale ne manque pas de paradoxes ; sa fonction d'articulation cadentielle vis-à-vis de la réexposition est toutefois clairement maintenue, elle rentre en action dès la mesure 449. Ne pourrait-on pas même considérer, par anticipation, que la première partie du

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 259 : « Ces fameuses séquences dont on a tant fait grief à Schubert ».

développement constitue également une sorte de vaste approche cadentielle \flat III- \flat VI ? Ce dernier degré, si l'on omet la séquence des mesures 433-449, tient en effet un rôle similaire à celui qu'il occupe fréquemment, mais au niveau harmonique de surface (à savoir l'approche chromatique, bien identifiée, de V), Comme si Schubert souhaitait concilier deux phénomènes contradictoires en apparence : « L'accent formel [qui] se déplace [...] des degrés fonctionnels, appartenant à la matrice, vers ces degrés non-fonctionnels, au détriment des premiers », avec le maintien partiel « de sa fonctionnalité originelle, celle d'enchaînement cadentiel²⁸⁵ ». Ce paradoxe n'a également pas échappé au schenkérien Felix Salzer²⁸⁶ ; nous pourrions également simplement en conclure que les relations tonales, chez Schubert, répondent autant d'un appétit dans l'exploration d'enchaînements harmoniques qui vont proposer des alternatives au diatonisme fonctionnel ou au chromatisme excessivement connoté des générations antérieures (et qu'une conduite des voix privilégiant les relations de proximité ne peut qu'amener vers les relations de tierces), que d'une attirance pour le coloris spécifique, en tant que tel, offert par l'irruption puis la station prolongée dans des « zones » tonales relativement éloignées du ton principal.

Comparaison des premiers groupes, exposition/réexposition

Perspective générale

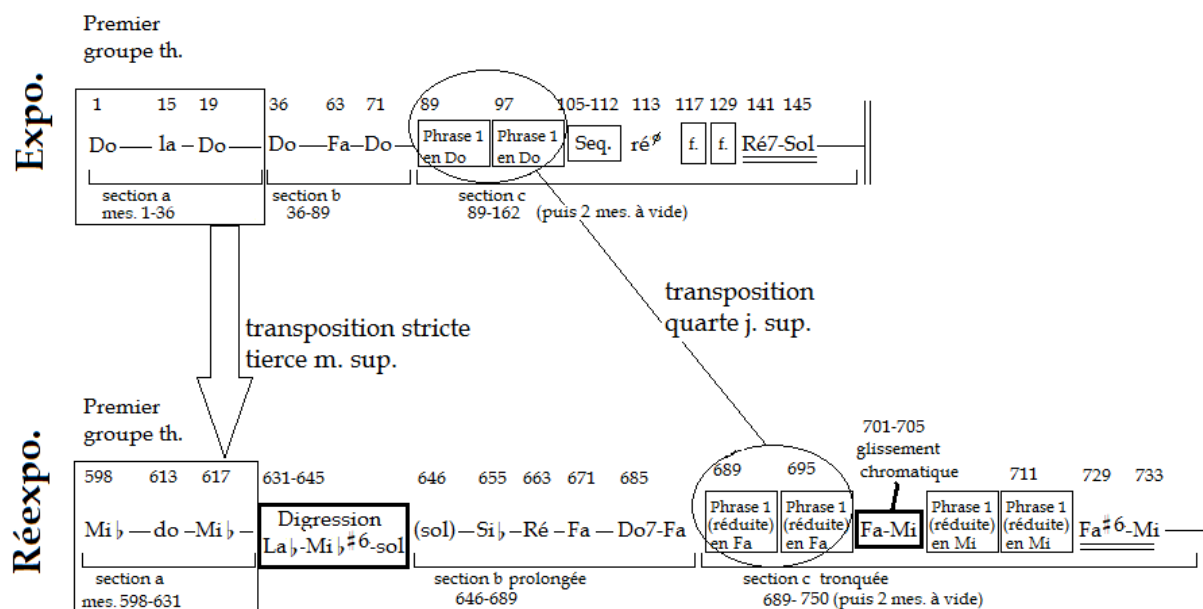
L'analyse détaillée du développement nous a montrés que celui-ci endosse de façon conventionnelle le rôle qui lui est traditionnellement dévolu d'articulation cadentielle, mais que l'exploration des degrés secondaires de la « matrice » se trouve relativement peu approfondie, en comparaison d'autres développements schubertiens plus complexes au cours desquels la multiplication des « accidents » harmoniques tendrait à devenir une règle. Cette exploration, bien que limitée dans le développement de ce Finale, se montre toutefois caractéristique de la recherche typiquement schubertienne d'alternatives modulantes aux degrés secondaires du ton principal, amenées par les relations de tierce au niveau harmonique intermédiaire (*mi*), \flat III, puis *la*, \flat VI, érigés en points de stabilité ponctuels, le tout s'articulant sans heurts avec la préparation cadentielle qui y succède immédiatement). Cette excursion tonale timide est peut-être une des raisons pour lesquelles la réexposition va plonger dans un renversement spectaculaire des points de stabilité tonale installés lors de l'exposition : ce phénomène, inhabituel et quelque part contraire aux « principes » traditionnels de la dialectique de la forme sonate de par l'affaiblissement excessif que subit le ton principal, affecte exclusivement le premier groupe, tandis que le deuxième groupe procède d'une simple transposition à la quarte supérieure qui permet de « glisser » de la dominante au ton principal de façon économique et assez habituelle chez Schubert. En revanche, l'ensemble du matériau harmonique qui va précéder la mesure 757

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 259.

²⁸⁶ Felix Salzer, *Sonatenform bei Franz Schubert*. L'auteur, également cité par Hascher, évoque le fait que la multiplication des harmonies intermédiaires à l'intérieur du développement de forme sonate, depuis C.P.E. Bach, n'a jamais véritablement ralenti la progression modulante de ceux-ci vers l'avant, p. 118 : « Diese Haltepunkte über den Zwischenharmonien jedoch nie den vorwärtsstrebenden modulatorischen Gang der Durchführung gehemmt haben », tout en conférant à la plupart des développements schubertiens, de par l'élargissement progressif voire excessif de ce procédé, « l'effet d'un facteur retardant », p. 120 : « [...] so musste sich als ein Hauptkennzeichen die Auswirkung eines ritardierenden Moments ergeben ».

et la septième de dominante *Sol*⁷ procède d'un invraisemblable parcours tonal qui évite de façon marquée la tonique.

Figure 53 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, détail de la figure 42 sur la comparaison du premier groupe.



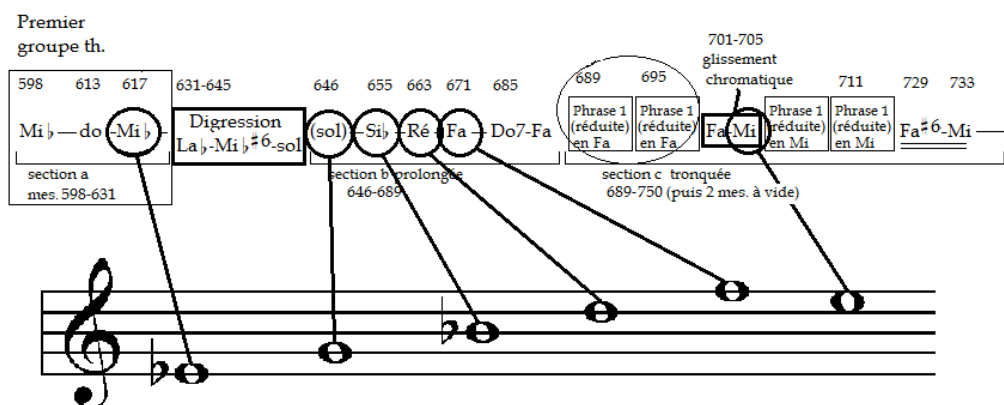
La figure 53 propose un focus indispensable sur les deux versions (exposition et réexposition) du premier groupe. Il apparaît immédiatement que l'architecture initiale en trois sections est maintenue, mais que le processus de réécriture affecte chacune d'entre elles à différents degrés. Tout d'abord, évoquons la première section, ce qui nous ramène au début du présent chapitre et aux travaux antérieurs qui se sont également penchés sur cette « dérogation calculée » à la norme de la forme sonate. Pourquoi cette transposition de l'ensemble de la première section dans le ton de *mi*_b majeur (et, par ricochet, de son passage central en *do* mineur) ? Nous sommes aussi embarrassés que nos devanciers pour y répondre tout en se dispensant d'enfoncer des portes ouvertes²⁸⁷. Cet embarras ne pourrait que croître, si l'on s'avisait d'enfermer cette tentative d'explication dans des visions purement théoriques et restrictives. Dans cette perspective, Hans Joachim Hinrichsen a su apporter un éclairage à la fois mesuré et tout à fait convaincant ; il est ici inutile pour nous de paraphraser ses propos, qui offrent une vision complète de ce phénomène, et par ailleurs tout à fait conforme à nos propres conclusions²⁸⁸. Ainsi, les progressions sonores mises en œuvre traduisent moins un attachement à la destination (le ton principal)

²⁸⁷ Hinrichsen, à ce propos, cite dans son article un ouvrage de Hermann Keller de 1953 : « Nach Hermann Kellers Ansicht kann "der Beginn der Reprise in Es-Dur nur verstanden werden als der Wunsch nach einer ganz anderen Farbe als C-Dur". Diese Erklärung ist ein Ausdruck analytischer Verlegenheit. » (*Cette explication est l'expression d'un embarras analytique*), voir *Die Sonatenform in Spätwerk Franz Schuberts*, p. 39.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 39 à 42 pour une analyse détaillée. Retenons notamment cette remarque, p. 40 : « Schuberts Verfahren besteht darin, den kompositorischen Zusammenhang nicht nur des Finalsatzes, sondern der ganzen Symphonie durch deutlich aufeinander bezogene charakteristische Klangfortschreitungen zu begründen (se justifie par des progressions sonores caractéristiques) ».

qu'aux étapes et aux chemins empruntés pour y parvenir ; en outre, insistons sur le caractère interchangeable, dans l'esprit de Schubert, de certaines tonalités de passage qui vont occuper par substitution le rôle de tonique ou de dominante. Ici, nous pourrions considérer que le ton de *mi*_b est en quelque sorte une « tonique secondaire », puisqu'il se trouve également être le relatif du ton mineur homonyme du ton principal ; sa coloration « bémolisée » et sa place dans le cycle des quintes ne permettent pas de l'amalgamer à la dominante, bien qu'un simple enchaînement de tierces puisse toutefois l'y ramener. Cette hypothèse est cependant inenvisageable, car nous avons également pu prendre la mesure de l'importance qu'attache Schubert aux progressions par quintes descendantes lorsqu'il s'agit de s'installer durablement et sans ambiguïté dans une des tonalités structurelles du mouvement ; en outre, l'approche particulièrement fréquente de la dominante par \flat VI balise clairement le processus et semble implicitement interdire le recours à certains enchaînements. Dans la continuité des remarques que nous avons formulées à propos du développement, gageons également que ces « progressions sonores », qui balayent tout au long de ce premier groupe un grand nombre de tons secondaires, remplissent partiellement la tâche laissée inachevée par le développement d'exploration systématique des « degrés de la matrice », à l'échelle d'un mouvement entier.

Figure 54 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, progression harmonique au sein du premier groupe de la réexposition.



Ainsi, une vision fortement simplifiée de ce premier groupe pourrait ramener celui-ci à une progression stricte et régulière, indépendante du dessin structurel, procédant par relations de tierces (voir la figure 54), et ce à l'exception du dernier glissement chromatique *Fa-Mi* qui intervient à deux reprises au cours de la section *c* : l'évitement ostensible d'une cascade de quintes conclusives à l'approche du deuxième groupe déplace de fait la véritable phase de résolution tonale vers le coda (dont nous allons parler en détail dans la dernière partie de ce chapitre). Remarquons également qu'à l'exception de la section *a*, aucune des tonalités parcourues (ou, au sens schenkérien, aucun des « degrés ») ne s'installe durablement : la plupart du temps (notamment au cours de la section *b*), elles sont simplement précédées de leur dominante d'appui, le processus n'excédant pas une ou deux phrases. Manifestement, il s'agit de ne pas permettre à l'oreille de s'installer dans une tonalité précise, comme en témoigne de façon spectaculaire le traitement réservé à la partie transposée de la section *c* : il aurait suffi, à ce stade

avancé de la structure formelle, que l'ensemble de la section s'inscrive dans cette transposition initiale à la quarte supérieure et se « soude » ainsi au deuxième groupe, qui a également subi la même transformation : ce processus d'amalgame se serait révélé analogue à celui employé par Schubert au cours du Scherzo. Au contraire, l'épisode très court (mes. 701-705), objet de l'exemple 56, se révèle un cas d'école de l'usage de l'imprévu : il fait brutalement dériver le parcours harmonique vers une tonalité inédite (*mi* majeur) que l'on pourrait considérer, comme le pendant de *mi*, pour la tonique, telle une « dominante auxiliaire ».

Passages-clés

Les mesures 701-705 constituent l'un des deux épisodes intégralement réécrits de ce premier groupe de la réexposition, au même titre que la « digression » des mesures 631-645. La totalité du matériau restant, bien que largement modulant, ne fait que réemployer (ce qui est légitime, là n'est pas le propos) avec des altérations minimales, les différentes phrases précédemment identifiées, notamment à l'intérieur de la section *c*. Le rôle de ces deux épisodes, qui sont encadrés en gras dans la série de figures 53-54 (dérivées de la comparaison initiale entre l'exposition et la réexposition (figure 42)), nous apparaît particulièrement paradoxal. En effet, nos analyses portant sur les mouvements précédents nous avaient conduit à l'observation suivante : ces épisodes, peu nombreux, réécrits à l'occasion de la réexposition, qu'une comparaison systématique nous avait permis de faire apparaître et que nous avons le plus souvent qualifiés de « digressions », supportaient en définitive l'ensemble de la dynamique de résolution tonale de la structure en assurant, par une série d'enchaînements harmoniques plus rapprochés, souvent complexes, l'inflexion du parcours tonal et l'irruption dans une tonalité nouvelle (le plus souvent, le retour du ton principal).

Ici, tant les mesures 701-705 que la « digression » des mesures 631-645 assurent une fonction similaire, mais en tous points antagoniste à celle tenue par des épisodes de ce genre dans les mouvements précédents : à savoir, éloigner de sa trajectoire, avec brutalité, le discours harmonique dès lors qu'il est calqué sur celui de l'exposition. La « digression » des mesures 631-645 n'est en soi d'aucune utilité, du point de vue de l'harmonie, si l'on observe les tonalités qui l'encadrent : cependant, elle succède à la phase de transposition stricte en *mi* et inaugure cette vaste série d'enchaînements par tierces détaillés dans la figure 54. Quant aux mesures 701-705, elles tiennent un rôle équivalent (déjà évoqué ci-dessus), à savoir briser cette dynamique par transposition du début de la section *c* que l'on aurait pu légitimement prendre pour un déclenchement par anticipation du basculement tonal définitif vers le deuxième groupe : comme si Schubert s'interdisait dans un sens ce qu'il s'était interdit dans l'autre, à savoir qu'une inflexion radicale dans le déroulement de la réexposition ne peut être le fait que d'un épisode inédit, que ce soit pour remettre le plan tonal dans sa trajectoire prédéterminée ou au contraire, comme ici, pour l'en éloigner.

La digression des mesures 631-645 permet de préparer plus en profondeur la modulation en *sol*. Un simple glissement de la note *mi* vers le *ré* aurait certes pu suffire pour opérer la transformation harmonique entre *Mi* et *sol*, dès la mesure 631, mais nous avons pu constater que Schubert, dès qu'il s'agit d'opérer un certain ancrage dans une tonalité, même passagère, reste fidèle

à un certain nombre de règles conventionnelles inhérentes à l'harmonie fonctionnelle. La gestion du « temps » harmonique et de l'espace relatif des enchaînements constitue également un paramètre essentiel ; dans cette optique, l'usage parfois excessif de ces différentes terminologies qualifiant soit de dominantes « auxiliaires », soit de dominantes « d'appui », est fréquemment employé à des fins de stabilisation ponctuelle du discours harmonique. L'exemple 55 nous le montre clairement : l'accord de Mi_b , tonicisé à la mes. 631, devient, au moyen d'une quinte augmentée dans un premier temps, la dominante d'appui de la_b majeur. Ce nouvel état est conforté par une série d'enchaînements particulièrement rapprochés, à peine perceptibles. C'est à ce moment-là que Schubert va prendre l'auditeur à rebours en intervertissant, par enharmonie, cette septième de dominante qui devient une sixte augmentée, $\flat VI$ de sol , avec l'accord enharmonique « pivot » des mesures 635 à 638. Normalement, l'auditeur avisé ne pourra percevoir le caractère ambivalent de cet accord pivot qu'une fois le processus de recontextualisation achevé, c'est-à-dire lorsqu'il va se résoudre sur la quarte et sixte de cadence mesure 639, qui tonicise l'accord de sol afin d'achever le processus.

Exemple 55 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 631-644, réduction pour piano, analyse harmonique.

631

$Mi_b : I$ $La_b : V$ I V I V I V I

Accord "pivot" $sol : \flat VI$

$sol : (\flat VI)$ $\frac{6}{4}$ V i V/V i

$sol : \frac{6}{4}$ V i

De manière générale, cette digression est selon nous révélatrice d'un certain nombre de traits caractéristiques de l'harmonie schubertienne. Premier point, les quatre premières mesures soulignent l'importance de la gestion de l'espace relatif des enchaînements harmoniques, souvent guidé par un hypermètre sous-jacent. En effet, rien n'aurait empêché, ramené à la conduite des voix la plus élémentaire, d'escamoter purement et simplement ces quatre mesures 631-634 et de transformer directement en sixte augmentée l'accord de la mes. 631. Seulement, en procédant de la sorte, l'effet de renversement fonctionnel et l'ambiguïté qui en découle n'auraient pu être engendrés ; il fallait au préalable pour cela que l'accord de *Mi*_b endosse ponctuellement le rôle de dominante d'appui. Deuxième point, l'usage des potentialités enharmoniques de l'accord de sixte augmentée est systématiquement et parcimonieusement réservé à des fins stratégiques d'irruption de l'imprévu et de modification du trajet tonal ; c'est par ailleurs encore une fois le cas mesure 739, à la toute fin du premier groupe (voir la figure 42). En cela, il se distingue nettement des enchaînements chromatiques et de l'usage afférent des accords diminués, dont la connotation expressive, chez Schubert, se montre le plus souvent pratiquement nulle (nous renvoyons par anticipation à la figure 57). Dernier point, selon nous essentiel : les entorses « calculées » à l'harmonie fonctionnelle ne peuvent prendre toute leur signification et être appréciées en tant que telles que si le traitement communément admis de l'harmonie conserve une certaine primauté dans la structuration des étapes essentielles du discours : ainsi, à chaque fois que nous avons rencontré une quarte et sixte de cadence, celle-ci a toujours assumé sans aucune ambiguïté son rôle conventionnel de préparation cadentielle.

Exemple 56 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 701-705, réduction pour piano, glissement chromatique.

L'exemple 56 illustre une autre manière de procéder. La section *c* est, à l'occasion de la réexposition, totalement tronquée. Cela demeure par ailleurs assez curieux, mais peut partiellement s'expliquer par le fait que les deux premières sections ont également subi des bouleversements. Ainsi, les mesures 105-140 disparaissent purement et simplement (voir figure 42) alors qu'elles auraient pu s'insérer dans le processus de résolution entamé par cette transposition en *fa* majeur, dès le début de la section ; au lieu de cela, Schubert fait usage de cet épisode particulièrement court, sorte d'accélérateur de l'harmonie, qui permet de toniciser ponctuellement le ton de *mi* majeur. À cette occasion, le chromatisme agit aux deux voix extrêmes selon des mouvements

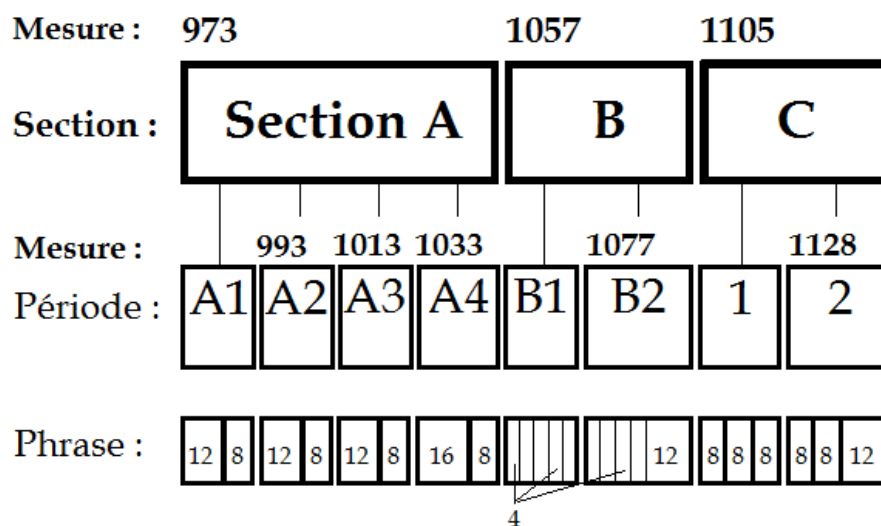
contraires simultanés. Nous pouvons également remarquer que chaque triolet renferme potentiellement une véritable harmonie de surface ; cela n'a certes pas de sens de considérer comme des « harmonies » des enchaînements aussi rapides, mais nous pouvons toutefois constater que Schubert a fait l'effort de réaliser une véritable succession d'harmonies à quatre voix et non pas un simple glissement chromatique : remarquons également que l'accord qui précède ponctuellement l'arrivée sur *Mi* (deuxième temps de la mes. 704) est un accord de sixte augmentée.

Coda

Perspective générale

La coda qui clôture ce Finale démarre véritablement mesure 973, après quatre mesures de transition. Tant par sa durée (plus de 180 mesures) que par son contenu, elle se doit d'être considérée comme une « partie » de ce mouvement à part entière, qui nécessite une analyse détaillée : bien davantage qu'un « appendice », son rôle n'est pas seulement conclusif mais permet également d'opérer une sorte de récapitulation, voire même d'ultime recombinaison des divers éléments thématiques ou motiviques mis en tension au cours des parties précédentes. À cet égard, cette coda manifeste un certain nombre de similitudes avec le développement, non seulement de par une structuration interne qui fait apparaître une organisation hiérarchique assez voisine, mais également de par la nature même des éléments thématiques réinvestis au cours des différentes sections.

Figure 55 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, structure générale de la coda.



Tout comme le développement, la structure formelle de la coda est rigoureusement séquencée et hiérarchisée selon trois niveaux d'équivalences, comme le montre la figure 55. Chacune des trois sections (*A*, *B*, *C*) est marquée non seulement par une organisation interne uniforme et

cohérente mais également par une fonction à la fois précise et univoque, qui la distingue nettement des deux autres ; c'est bien sur ce dernier point que s'établit la principale divergence avec le développement. En effet, le caractère asynchrone de plusieurs paramètres compositionnels au sein de celui-ci avait attiré notre attention. Il s'agissait selon nous de l'expression d'une cohabitation entre plusieurs logiques contradictoires et partiellement indépendantes. Ici, le rôle essentiellement conclusif de la coda semble interdire toute perte de synchronisation entre l'évolution de la structure formelle, de l'harmonie, du rythme, du traitement des éléments thématiques ou de la dynamique, ce qui serait, d'un point de vue rhétorique, synonyme d'incertitude, d'absence de direction voire même de faiblesse (dans le seul sens de « manque de force », pas de « carence ») dans l'aboutissement attendu du discours, en ce moment décisif dans l'architecture générale de la symphonie.

Avant de procéder à une analyse plus détaillée, nous pourrions résumer l'organisation générale de la coda en ces termes : la section *A* (la plus étendue), constitue dans son intégralité une dernière phase de montée en tension et d'instabilité harmonique, selon une vaste séquence (ou « marche ») dont chaque période constitue un élément basique qui est ensuite dupliqué (avec de légères nuances hypermétriques, voir la figure 55). La section *B* procède d'un statisme harmonique, consécutif à l'irruption de l'accord de tonique préparé par la vaste séquence précédente ; chacune des « broderies » autour de l'accord de tonique est délimitée selon un procédé, fréquemment employé jusqu'ici, de juxtaposition mettant en jeu trois types de caractères, fortement contrastants, définis par des combinaisons de strates rythmiques. La section *C*, constitue l'approche (« 1 ») puis le déclenchement (« 2 ») de la cadence finale : c'est véritablement au cours de cette section que le processus de résolution harmonique, complètement escamoté à la fin de la réexposition, s'affirme (enfin) avec une emphase et une force toutes beethovéniennes.

Physionomie détaillée

Figure 56 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, coda, section *A*, types de strates rythmiques.

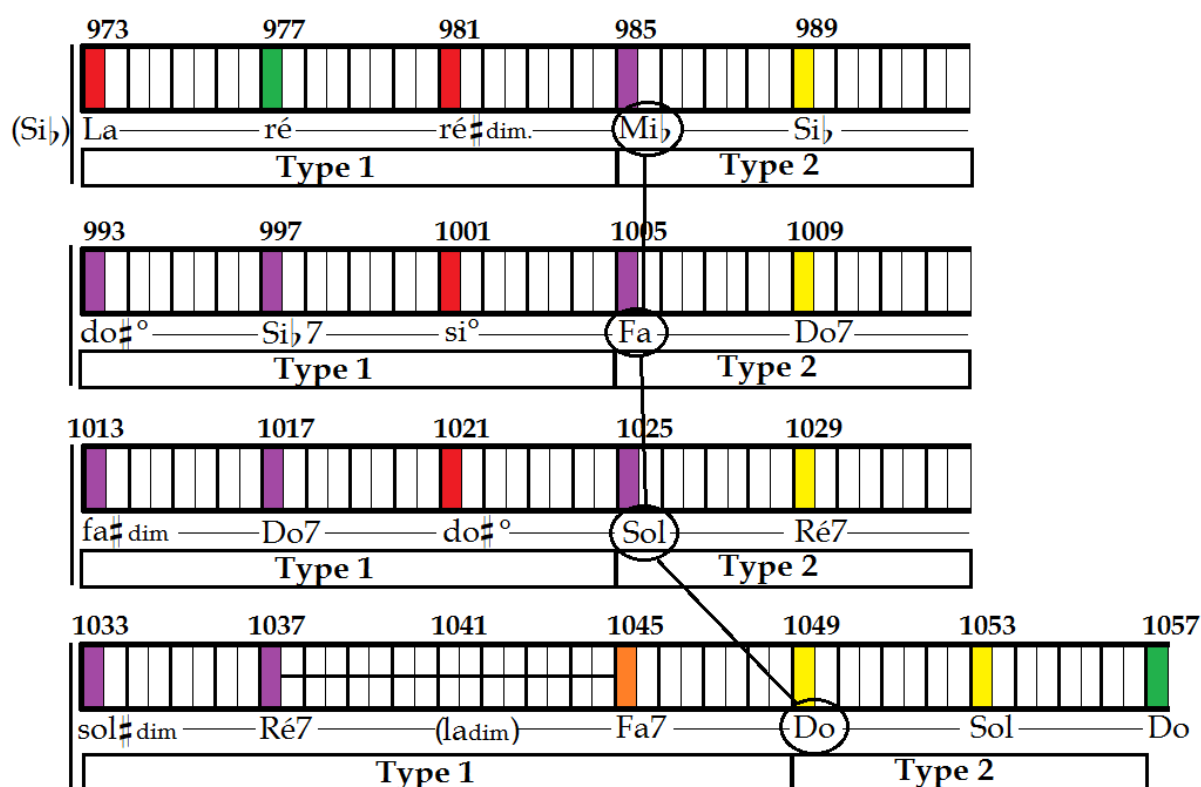
The figure displays two musical examples, Type 1 and Type 2, illustrating rhythmic strata.
Type 1 is titled "Type 1" and "Motif 1, premier groupe". It features a staff for Clarinettes, puis Hautbois et Flûtes, a staff for Bassons (puis Cors et Trombones), a staff for Violons I & II (marked with a 3), and a staff for Altos et Violoncelles. The bottom staff is for Contrebasses. The music shows a rhythmic motif with triplets.
Type 2 is titled "Type 2" and "Demi-phrase mes. 193-196, deuxième groupe". It features a staff for Bois, puis cors, a staff for Cors, a staff for Violons I & II, a staff for Altos, and a staff for Contrebasses, puis Trompettes et Trombones. The music shows a rhythmic motif with triplets.

La section *A* revêt les apparences d'un épisode d'essence essentiellement harmonique. Les progressions sont cependant rigoureusement délimitées par l'alternance de deux caractères, qui sont définis par le désormais habituel procédé d'association de strates rythmiques. Ainsi, nous pouvons isoler deux types de répartitions, dont le contenu thématique et rythmique n'est pas anodin. Remarquons, avec la figure 56, que le « type 1 » se veut clairement « non-mélodique », pour reprendre un terme qui se prête parfaitement à la physionomie présentée par cette combinaison, et ce pour des raisons évidentes liées à l'élaboration de la progression harmonique à venir. L'association des deux motifs « 1 » et « 2 », apparus au début du Finale, confère en outre à chacune des quatre phases qui s'appuient sur ce « type 1 » une fonction de référence explicite au premier groupe. Dans la même idée, le « type 2 » recycle la demi-phrase des mesures 193-196 (deuxième groupe et développement), présentée ici dans sa version initiale et constituant la « moitié de tête » d'une nouvelle phrase de huit mesures, présentée aux bois, qui va également s'intégrer à la vaste progression harmonique qui se déploie sur l'intégralité de la section *A*. Cette alternance régulière entre ces deux types semble constituer une dernière phase de polarisation, mettant en tension des éléments musicaux dont l'identité renvoie à chacun des deux groupes du Finale. Cependant, et c'est très habile de la part de Schubert (qui semble s'interdire de violer l'intégrité rythmique et harmonique des éléments mélodiques qu'il réemploie), le « type 1 », tout en jouant sur l'effet de rappel des deux motifs liminaires du Finale, va permettre de connecter harmoniquement les différentes présentations de la phrase mélodique associée au « type 2 », en permettant de doser une montée en tension très contrôlée et progressive, puisque nous retrouvons à distance les mêmes types de transformations harmoniques et la même périodicité dans leurs enchaînements ; c'est ce que montre la figure 57. L'ensemble de la section joue ainsi non seulement un rôle de récapitulation et de polarisation des principaux éléments thématiques antérieurs, mais aussi et surtout un rôle de montée en tension harmonique permettant de déclencher la véritable phase conclusive, dans le ton principal, qui va s'opérer au cours des deux dernières sections. La manière de procéder de Schubert en la matière nous est désormais plus familière ; mais remarquons néanmoins que l'effet recherché se veut contrôlé et modéré.

En conséquence, les progressions harmoniques présentent une fréquence d'enchaînement absolument régulière, toutes les quatre mesures ; la montée en tension est faiblement accompagnée par l'orchestration, qui ajoute un nombre limité de doublures à chaque cycle d'enchaînement des deux « types » rythmiques, permettant d'obtenir graduellement un double *forte* à la toute fin du processus. Schubert semble avoir prédéfini l'ensemble de sa progression pour permettre d'installer, à chaque retour de la phrase associée au « type 2 », un degré (ou une tonalité d'emprunt passagère) structurellement important dans sa relation au ton principal : *mi* majeur (♭III, mes. 985, « tonique auxiliaire/de substitution », utilisée au début du développement) ; puis *fa* majeur (IV, mes. 1005) ; *sol* majeur (V, mes. 1025) et enfin la tonique mesure 1049 : l'effet est accentué par le fait que seule cette dernière phrase ne fait pas l'objet d'une cadence évitée, contrairement aux trois premières. Les enchaînements harmoniques à l'intérieur des phases de « type 1 », de leur côté, semblent avoir pour unique mission de connecter chacun de ces quatre degrés, en s'efforçant de conserver au moins une note commune d'une harmonie à l'autre. Nous pouvons remarquer que la comparaison à distance de ces enchaînements traduit une logique guidée par le chromatisme, même si la nécessité d'opérer les connexions adéquates, sans que

la périodicité des enchaînements ne s'en trouve affectée, donne lieu à certaines étrangetés, sur-représentées par des types d'enchaînements que notre système ne nous permet pas de classer (ce qui est par ailleurs relativement peu fréquent). Remarquons également que pour permettre à la progression d'aboutir sur la tonique (mes. 1049), la quatrième version du modèle de la marche est prolongée de quatre mesures, mais toutefois sans qu'une véritable phase conclusive (par enchaînements résolutifs de quinte descendante) ne soit amorcée.

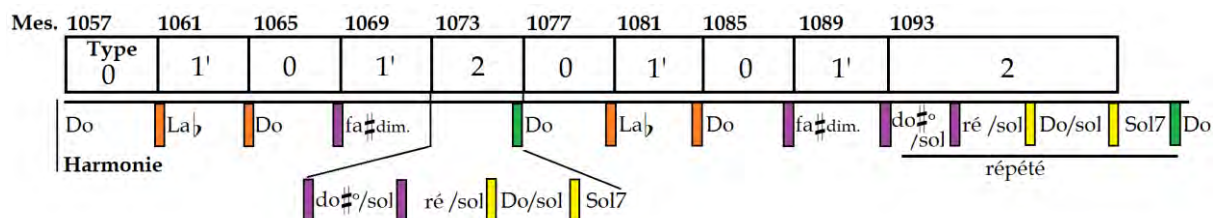
Figure 57 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 973-1057, strates rythmiques et transformations harmoniques.



Une fois la tonique définitivement installée, la section *B* (mes. 1057-1104) va pousser à son paroxysme le principe de juxtaposition de caractères d'essence rythmique, d'une façon encore plus marquée que tout épisode antérieur présentant un type d'écriture similaire. Évitions, car c'est à la fois prématuré et méthodologiquement hasardeux, de parler en l'espèce d'un procédé « pré-brucknérien », mais le caractère obstiné (voire lourd) de cette section manifeste certaines similitudes avec nombre de pages symphoniques écrites par ce dernier. Comme dans la section *A*, les changements d'harmonie sont rigoureusement synchronisés avec les changements de caractères, à l'exception notable du retour du « type 2 » et de l'élément mélodique des mesures 193-196. S'enchaînent ainsi trois types de caractères : le « type 0 » déclame la tonique à vide (unisson et octave), au moyen de quatre blanches *forzando* (cordes, bassons et cors) ; le « type 1' » mélange pour l'essentiel blanches, tenues et « motif 2 », en mettant à contribution l'ensemble des pupitres ; le « type 2 » est pratiquement similaire à son homologue de la section *A*, il conserve l'essentiel de la demi-phrase d'origine des mesures 193-196, également présentée

aux vents. Cette demi-phrase constitue une fois encore le seul élément mélodique substantiel de l'ensemble de la section, entrecoupé de phases à la fois « non-mélodiques » mais également statiques harmoniquement.

Figure 58 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 4^{ème} mouvement Finale, mes. 1093-1104, strates rythmiques et transformations harmoniques.



La figure 58 fait apparaître l'alternance des trois types de caractères rythmiques sur l'ensemble de la section *B*. Nous pouvons constater que le même processus se répète à deux reprises ; chacune des deux phases porte le même objectif de réapparition de la demi-phrase associée au « type 2 » (mes. 1057 à 1076, puis mes. 1077 à la fin de la section). Notons toutefois qu'à cette occasion Schubert modifie légèrement le dessin de la demi-phrase d'origine des mesures 193-196, sans que les harmonies qui l'encadrent ne le justifient expressément ; il semblerait s'agir soit d'une simple fantaisie décorative (ce qui semble peu probable), soit d'une volonté de densifier le dessin harmonique de surface de la première mesure en enrichissant les accords, selon un procédé proche de la substitution (*do#°/sol* puis *ré/sol*, à la place de la seule quarte et sixte de cadence), sans que l'harmonie sous-jacente, à savoir l'approche de la dominante structurale par une quarte et sixte de cadence, n'en soit modifiée. Pour obtenir ce résultat, perceptible uniquement par une oreille exercée, Schubert a ostensiblement évité tout enchaînement harmonique de type chromatique, comme si le fait d'enchaîner par glissement chromatique des accords successifs comprenant un grand nombre de notes communes (au minimum deux) était incompatible avec l'effet recherché à ce moment précis. Schubert semble en effet utiliser fréquemment les accords de septième diminuée dans une configuration qui exclut tout chromatisme (un simple glissement par demi-ton permet de connecter cet accord à une multiplicité d'accords de quatre sons, inutile d'y revenir), en restant toutefois attaché dans une certaine mesure au principe fonctionnel de l'équivalence avec la « neuvième de dominante sans fondamentale » comme c'est le cas ici, mais uniquement comme dominante d'appui. Les enchaînements de type *do#° - Sol* (section *A*, mes. 1021-1025) se montrent plus abrupts et échappent quant à eux véritablement aux catégorisations fonctionnelles de l'harmonie. En l'espèce, la plasticité de la septième de diminuée n'est pas mise à profit dans ce type de progressions : cette démarche pourrait s'interpréter comme la volonté de maintenir une certaine tension dans les enchaînements harmoniques, sans aller toutefois jusqu'à l'usage du chromatisme qui va être réservé pour d'autres phases de déstabilisation plus conséquentes et plus prolongées des tonalités structurales. Cette demi-phrase, lors de son deuxième et dernier retour (mes. 1093-1104), est répétée à trois reprises ; si les deux premières répétitions conservent le dessin harmonique des mesures 1073-1076, la dernière réinstalle l'harmonie initiale même si le dessin mélodique

demeure légèrement modifié. Cette phrase de douze mesures, ainsi constituée, est érigée en véritable plateau d'intensité, tant par la nuance triple *forte* que par la contribution de la totalité des pupitres de l'orchestre au processus.

Ce que nous avons qualifié de section *C* démarre mesure 1105. D'un point de vue purement dynamique, les premières mesures peuvent être considérées comme une véritable phase de dissipation, immédiatement consécutive au plateau d'intensité que nous venons de délimiter. À cette occasion, la chute d'intensité brutale, associée à la réintroduction d'un travail motivique en imitation, sans déploiement mélodique (« résiduel » en quelque sorte), soulignent ce phénomène qui n'aura cependant pas l'opportunité de s'inscrire dans la durée. En effet, dans un souci manifeste de maintien d'une certaine énergie orientée vers l'avant, cette dissipation va être sensiblement écourtée et s'intégrer à un processus de répétition stricte en trois phrases, délimitées par une succession de cadences parfaites dans le ton principal (mes. 1105-1112, mes. 1113-1120, mes. 1121-1127), et au cours desquelles les fortes variations d'intensité vont préparer la cadence finale (mes. 1128-1154). Au-delà d'une fonction conclusive tout à fait attendue et conventionnelle sur laquelle il est inutile de s'attarder, la première partie de cette section *C* fait usage du motif « 1 », dans une configuration équivalente à celles des phases de dissipation antérieures (mes. 353, notamment), à une exception près : le « motif 2 » se voit associé à ce processus, comme pour confirmer le rôle de synthèse de la coda.

Partie 1b – Anton Bruckner, *Symphonie* *n° 3 en ré mineur* WAB 103

Éléments préliminaires de contextualisation

Comme la quasi-totalité des autres symphonies du corpus brucknérien, cette symphonie, composée durant l'année 1873, a fait l'objet de plusieurs remaniements ultérieurs ; il s'agit même de la symphonie du corpus qui se voit la plus significativement affectée par ce phénomène par ailleurs profondément révélateur du manque de confiance qu'éprouvait Bruckner vis-à-vis de son propre travail. Ces remaniements ou « révisions » selon la terminologie la plus couramment employée tant en français qu'en anglais, ont significativement compliqué la tâche des différents éditeurs (Robert Haas, notamment) qui, après la mort de Bruckner, ont tâché de faire apparaître dans leurs catalogues les versions les plus cohérentes, prenant en compte à la fois la chronologie des différentes phases de remaniements, mais également la nature précise des révisions effectuées soit par Bruckner lui-même, soit par ses élèves, voire par ses proches collaborateurs (ré-écritures, coupures, réorchestrations...), ce qui continue aujourd'hui à susciter des controverses – mais là n'est pas notre propos. Cet aspect épineux de la création brucknérienne constitue à lui-seul un sujet d'étude particulièrement vaste : en effet, nous sommes en présence de pas moins de sept variantes de cette *Symphonie n° 3*²⁸⁹, qui ont donné lieu à l'édition de trois véritables versions distinctes. La postérité ne semble toujours pas avoir retenu de version « définitive », suffisamment décisive pour rejeter dans l'ombre ses devancières, comme en témoignent l'abondance et la diversité de la discographie. Tout cela tient probablement au caractère éminemment discutable de certaines retouches (nous pourrions même parler de « tronçonnages » totalement abusifs, parfois imposés à Bruckner par son entourage), aux préférences des chefs d'orchestres selon les époques et les écoles de pensée mais également à l'intérêt évident, en termes d'éclairage tant sur la nature profonde du style brucknérien que sur la façon de travailler du compositeur, que constitue l'examen comparatif minutieux de ces fameuses différences²⁹⁰. Sujet privilégié des musicologues depuis plusieurs décennies, cette problématique liée à la nature des révisions successives, non seulement de cette symphonie mais aussi de quasiment

²⁸⁹ Voir chez Gault, *The New Bruckner*, p. 253-57 (en appendice).

²⁹⁰ *Ibid.* Le chapitre 5, « Consolidation & Revision », (p. 65-103) propose de nombreux exemples pertinents.

toutes les autres, continue d'être traitée dans un certain nombre de thèses, de mémoires et d'articles²⁹¹ ; en langue allemande, cette question récurrente constitue le *Bruckner Problem*. Ce « problème » est amplifié par les diverses révisions *post-mortem* menées par des disciples de Bruckner, sans que l'assentiment de ce dernier ne puisse en tout état de cause être réellement évalué.

La version originale de 1873, sur laquelle nous fonderons notre analyse, a été éditée par Leopold Nowak, assez tardivement, en 1977 ; cette version, qualifiée aujourd'hui de « première version » ou de *Urfassung* demeure aujourd'hui peu jouée. C'est la version qui fut présentée par Bruckner à Richard Wagner lui-même, dédicataire de l'œuvre, en septembre 1873. Ce dernier, semble-t-il enthousiasmé par la force des idées thématiques du premier mouvement, a cependant prié Bruckner d'éliminer du manuscrit certaines citations en forme d'hommage empruntées emphatiquement à ses propres opéras. Ce fut chose faite le 9 mai 1874, à en croire la date portée sur la copie dédicacée de cette version, conservée à Bayreuth²⁹². Mentionnons simplement, car ce n'est pas l'objet central de notre travail, que les autres versions actuellement en circulation se caractérisent tant par de légères retouches de cette « version 1873 » portant sur certains passages (modification des figures d'accompagnement, changements d'orchestration, travail d'enrichissement contrapuntique, régularisation de la périodicité des changements d'harmonie, entre autres) que par un certain nombre de coupures successives, parfois assez conséquentes, d'autres passages, notamment au sein de l'Adagio (avec la suppression de plus de quarante mesures, ce qui transforme la structure formelle du mouvement) et du Scherzo (mentionnons la suppression intégrale de la coda dans la version 1889, publiée par Leopold Nowak en 1959, c'est-à-dire *avant* la version sur laquelle nous allons porter notre analyse). Précisons également que la démarche de publication appliquée par Nowak au corpus brucknérien, à la suite des éditions critiques de Robert Haas dans les années 1930, s'est appuyé sur une démarche scientifique visant précisément à établir ce qui, dans ce corpus, doit être considéré ou non comme une « version » à part entière, ce qui, en soi, est déjà problématique. Sauf remarque contraire de notre part, notre travail sur Bruckner fera usage de ses éditions critiques.

De l'avis unanime des musicologues²⁹³, cette *Symphonie n° 3* constitue une composition aboutie, dans laquelle les traits les plus caractéristiques des œuvres ultérieures sont déjà solidement ancrés – caractéristiques sur lesquelles nous allons longuement revenir dans les pages qui suivent –, mais qui n'atteint toutefois pas encore le « niveau » qualitatif et la complexité de ses dernières symphonies. C'est précisément ce qui nous intéresse. Avec « La Grande » de Schubert, nous sommes en présence de l'œuvre symphonique schubertienne la plus aboutie, mais qui a été composée par l'intéressé, qui fut par ailleurs un phénomène tant de précocité que de prodigalité, à l'âge de seulement 28 ans. En outre, celui-ci avait déjà composé une multitude de sonates et de quatuors, ce qui n'est pas tellement le cas de Bruckner,

²⁹¹ Gault, *Anton Bruckner's Concept of the Symphony as Exemplified by his Revisions of his Symphonies 3, 4 and 8*, PhD, Musicology [Thèse de musicologie], Queen's University Belfast, 1994, 488 p. L'ouvrage cité dans les notes précédentes a été partiellement adapté de cette thèse.

Vincent Schenk, *Evolving Harmony and Form in Four Versions of Anton Bruckner's Third Symphony*, Ph.D dissertation, University of Arizona, 2004, 233 p.

²⁹² Pour approfondir ce sujet, nous renvoyons à Paul Gilbert Langevin, *Bruckner*, p. 130 et suivantes.

²⁹³ Voir notamment Constantin Floros, *Anton Bruckner*, p. 113-116.

témoignant d'une évolution sensible dans le style ; imaginer à quoi aurait pu ressembler une symphonie composée par un Schubert grisonnant, trente ou quarante ans après son décès prématuré, ne nous apporte absolument rien d'un point de vue musicologique (excepté des regrets...), à part peut-être la certitude que son style plus tardif aurait probablement poursuivi l'évolution rapide (mais dans quelle direction ?) déjà constatée au cours de la décennie précédant « La Grande ». Avec la *Symphonie n° 3* de Bruckner, nous nous retrouvons dans une configuration similaire, et ce même si ce dernier était significativement plus âgé que son devancier (il avait 49 ans en 1873). N'oublions pas que Bruckner, en dépit d'un passé abouti d'organiste et de compositeur de musique sacrée, s'est véritablement confronté au genre symphonique à partir de 1861-1862, lors de ses études de composition entreprises auprès du chef d'orchestre Otto Kitzler. Naîtront de cette période d'apprentissage plusieurs œuvres symphoniques « d'étude » (avec notamment une *Ouverture en sol mineur* WAB 98 et *Quatre Pièces pour orchestre* WAB 96-97). La *Symphonie n° 3* est en réalité la cinquième que Bruckner a composée, douze ans après avoir réellement débuté la composition d'œuvres instrumentales de vastes dimensions destinées au grand orchestre symphonique wagnérien.

Approche critique des travaux antérieurs

Si l'on excepte les ouvrages à visée générale, assez nombreux, qui proposent un panorama de l'ensemble du corpus symphonique brucknérien²⁹⁴, nous avons pu constater qu'un certain nombre de travaux plus précis sur ce compositeur ont privilégié l'étude d'un nombre limité de paramètres compositionnels portant sur une part plus ou moins large du corpus²⁹⁵. Les perspectives actuelles semblent également privilégier l'étude plus approfondie des symphonies de la maturité²⁹⁶. Concernant la *Symphonie n° 3*, si l'on excepte les mentions marginales de l'œuvre au sein de commentaires plus élargis, nous disposons d'une monographie assez synthétique (mais non dénuée d'intérêt) de Josef Tröller de 1976²⁹⁷, d'une monographie de Thomas Röder²⁹⁸, qui a beaucoup travaillé sur Bruckner et qui s'intéresse également aux différences d'une version à l'autre, ainsi que d'éléments d'analyse comparative assez poussés dans l'important ouvrage de Julian Horton²⁹⁹. Les travaux de Dermot Gault ne sont pas centrés précisément sur cette œuvre mais de nombreux exemples y sont utilisés ; signalons également à nouveau la thèse

²⁹⁴ L'ouvrage édité par Williamson, *The Cambridge Companion to Bruckner*, propose un panorama indispensable des principales orientations (depuis 1997) prises par la recherche musicologique anglo-américaine à propos de Bruckner.

²⁹⁵ Citons notamment :

- Miguel J. Ramirez, *Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner: Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions*, Ph.D. dissertation [Thèse de doctorat], University of Chicago, 2009, 406 p.

- Kai Lindberg, *Aspects of Form and Voice-Leading Structure in the First Movements of Anton Bruckner's Symphonies Nos. 1, 2, and 3*, Academic Dissertation, University of the Arts Helsinki-Sibelius Academy, 2014, 202 p.

²⁹⁶ C'est le cas de la monographie de Benjamin Korstvedt sur la *Symphonie n° 8*.

²⁹⁷ Josef Tröller, *Anton Bruckner: III. Symphonie d-moll*, München, Wilhelm Fink, 1976, 64 p.

²⁹⁸ Thomas Röder, *Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie. Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners Dritter Symphonie*, Stuttgart, Steiner, 1987.

²⁹⁹ Julian Horton, *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, cop. 2004, 2005, 280 p. La partie plus spécialement consacrée à la *Symphonie n° 3* occupe les p. 173 à 195.

de Vincent Schenk³⁰⁰. Cette œuvre échappe ainsi, du moins pour le moment, à la dynamique assez forte d'analyses systématiques entreprises depuis une quinzaine d'années sur le corpus brucknérien ; que dire également du manque d'intérêt flagrant de la musicologie francophone pour Bruckner. La monographie de Josef Tröller, que nous avons étudiée en détail, ne propose certes pas d'interprétations révolutionnaires. Cependant, l'ensemble des analyses proposées, qui se déploient de façon parfaitement linéaire, s'appuient sur un travail de repérage et de recensement rigoureux et précis des régions formelles ainsi que du matériau thématique employé (particulièrement diversifié, nous y reviendrons en détail), tout en offrant une vision comparative globale de l'incidence des différentes révisions successives sur ces paramètres. Ce travail indispensable va ainsi nous offrir une base solide pour appliquer à cette matière formelle et thématique, déjà circonscrite, nos propres outils d'investigation, dans le même esprit qu'au sein du chapitre précédent sur « La Grande » : les numérotations et qualificatifs initialement employés pour définir ces différents éléments formels ou thématiques ne seront modifiés au cours de notre propre analyse que dans la mesure où cette modification sert le propos et simplifie la démarche d'appropriation des exemples pour le lecteur. Dans cette perspective, notons que cette analyse de Tröller apporte un éclairage précis sur des singularités stylistiques brucknériennes déjà nettement définies par des travaux antérieurs (la somme d'Ernst Kurth, qui demeure une référence, mais aussi Werner Korte³⁰¹), mais qu'il convient de mettre suffisamment en avant à ce stade préliminaire de notre travail, à savoir que la technique dite de *mutation motivique* constitue l'essence même de la construction symphonique brucknérienne³⁰². Ce sont précisément à la fois les modalités mais également les conséquences concrètes de l'application systématique de cette technique de *mutation* sur la structure formelle dans son ensemble qui doivent attirer notre attention : quelle va être, par exemple, l'incidence des changements d'intervalles répétés au sein d'un même motif sur la nature et la densité des différentes transformations harmoniques qui sous-tendent le discours ? Cet aspect transformationnel, associé aux autres éléments constitutifs de la forme (rythme, orchestration, intensité), va nécessairement nous conduire à évaluer son incidence sur la forme elle-même, à savoir dans quelle mesure les différentes phases de développement, d'accroissement, d'intensification ou de suspension du discours musical vont-elles intégrer (ou non) ce processus, en l'associant ou non à d'autres paramètres (repensons notamment aux combinaisons de strates rythmiques, essentielles, nous avons pu le constater, chez Schubert, et à propos desquelles Julian Horton a déjà souligné l'importance chez Bruckner) ? Naturellement, des passerelles ne manqueront pas d'être établies avec le langage schubertien tel que nous l'avons déjà esquissé dans le chapitre précédent.

³⁰⁰ Schenk, *Evolving Harmony and Form in Four Versions of Anton Bruckner's Third Symphony*, La majeure partie des analyses se portent sur les passages révisés ainsi que sur les modifications harmoniques ou rythmiques qui en découlent.

³⁰¹ Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin, M. Hesse, 1925, 1352 p.

Werner F. Korte, *Bruckner und Brahms: die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption.*, Tutzing, Schneider, 1963.

³⁰² Tröller, *Anton Bruckner: III. Symphonie d-moll*, p. 13 : « Ebenfalls wichtig für das Verständnis der Strukturen Bruckners ist sein spezifischer Gebrauch der romantischen Variationstechnik. Dafür wird in der folgenden Werkbeschreibung der von Korte (Bruckner und Brahms) vorgeschlagene Begriff der "Mutation" verwendet. Er kennzeichnet die Ausnutzung einer flexiblen Mehrdeutigkeit des motivischen Materials ».

I. Premier mouvement, Mehr langsam, Misterioso

Avant-propos, plans formels comparés

Figure 59 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, 1^{er} mouvement, plan formel général comparé des versions 1873 et 1878.

Version 1873

Exposition			Dvpt.				Réexpo.			Coda
gr. A	gr. B	gr. C	sur le gr. A			g. B/C	gr. A	gr. B	g. C	
mes. 1-134	135-204	205-284	sect. 1	s. 2	s. 3	443 -502	503 -562	563 -630	m. 631-672	673-746
			285-332	333-376	377-442					

Version 1878

Exposition			Dvpt.				Réexpo.			Coda
gr. A	gr. B	gr. C	sur le gr. A			g. B/C	gr. A	gr. B	g. C	
mes. 1-100	101-170	171-254	sect. 1	s. 2	s. 3	405 -430	431 -482	483 -548	549 587	588-651
			255-296	296-340	341-404					

Les tableaux synthétiques proposés par la figure 59 doivent faciliter le repérage des différentes parties du mouvement au sein de chaque version importante (1873 et 1878), les idées thématiques principales n'ayant été que très faiblement affectées par les remaniements successifs que la symphonie a connus. Notons toutefois que ce premier mouvement de la version 1878 a tout de même « minci » de près de cent mesures en comparaison de notre *Urfassung*. Nous aurons naturellement l'opportunité d'y revenir en détail par la suite, mais signalons néanmoins au préalable que ce mouvement, qui se trouve structuré (sans surprise aucune) selon le patron de la forme sonate, s'articule autour de trois véritables groupes ou « zones » thématiques, caractéristiques du traitement brucknérien de la forme, et dont nous avons conservé la nomenclature par lettres déjà utilisée par l'ensemble des analyses antérieures. Notons toutefois que le groupe C ne joue ici qu'un rôle limité dans la structuration de l'opposition dialectique inhérente à la première présentation des zones thématiques au sein de la forme sonate, bien que les dimensions de ce dernier soient pourtant équivalentes à celles des groupes A et B ; nous pouvons simplement envisager ce groupe C, ramené à une évolution plus générale du plan tonal sur l'ensemble du mouvement, comme une prolongation du précédent. La « mise en tension » préalable au sein de l'exposition peut en effet se réduire à l'opposition, somme toute conventionnelle et attendue,

entre le groupe *A* et le groupe *B*, habituellement qualifié chez Bruckner de *Gesangsgruppe*³⁰³ (« groupe chantant » ou « groupe lyrique »). Cette opposition inclut la traditionnelle mise en tension entre la tonique structurale (*ré* mineur) présentée avec force dès les premières mesures et celle, ici, du ton relatif majeur (*fa*) associé au groupe *B* : elle se voit renforcée par la forte dissemblance dans les caractères respectifs des deux groupes, que l'écriture appliquée à l'articulation et aux nuances va souligner. Nous verrons cependant que la dynamique de multiplication des étapes intermédiaires dans le déploiement du plan tonal va nécessairement induire une certaine hétérogénéité de caractères au sein de chaque groupe, ce qui aura pour conséquence l'affaiblissement du poids et du rôle des différentes tonalités structurales, tout comme chez Schubert.

Groupe *A*

Matériau thématique

Wagner fut, paraît-il, enthousiasmé par la lecture du premier thème présenté par les trompettes, lorsque Bruckner lui a pour la première fois présenté la partition³⁰⁴. Dès la cinquième mesure, ce que nous qualifierons de « thème principal » est ainsi présenté par la première trompette, qui doit se frayer un chemin au sein d'une texture orchestrale à la fois homogène et relativement épaisse, faite d'arpèges aux violons et aux altos, de notes tenues aux bois puis aux cors mais également d'une pédale de tonique installée dès la première mesure par les violoncelles et les contrebasses : l'ensemble constitue un exemple déjà rencontré chez Schubert de stratification rythmique (que nous analyserons plus en détail dans un deuxième temps).

Exemple 57 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, 1^{er} mouvement, mes. 5 et suivantes, trompette, cor et hautbois, thème principal, comparaison de la segmentation de Tröller et de Langevin (version 1878).

The image shows a musical score for the first theme principal in measures 5 and 6 of the first movement of Bruckner's Symphony No. 3. The score is annotated with Tröller's and Langevin's segmentations. Tröller's segments are A1a (measures 5-6), b1 (measures 7-8), and A1b (measures 9-10). Langevin's segments are a1 (measures 5-6), a2 (measures 7-8), b3 (measures 9-10), b4 (measures 11-12), b5 (measures 13-14), b2v (measures 15-16), and b5v (measures 17-18). The score is for Trompette (Trp.), Cor (Cor), and Hautbois (Hbs.).

³⁰³ Voir Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Erster Band, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1850 [première édition], p. 314.

³⁰⁴ Langevin, p. 131.

P. G. Langevin

"Période principale" A1a

1° Trompette

p

A1b

1° Cor

Hautbois

Fl.

p

diminution, "motif de liaison"

"Période secondaire"

Le procédé d'assemblage motivique ainsi que l'articulation qui structurent ce thème doivent attirer notre attention, et ce à plus forte raison que les analyses antérieures ne s'accordent qu'imparfaitement sur la segmentation exacte qu'il convient de lui appliquer. Les deux propositions présentées dans l'exemple 57, qui s'appuient sur la version 1878, offrent un cas d'école dans l'imbroglio tant terminologique que conceptuel qui affecte un nombre non négligeable d'analyses musicologiques, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'analyses de segmentation d'éléments thématiques pratiquées dans des pays dont les traditions théoriques et analytiques sont parfois divergentes³⁰⁵. Notons également que Dermot Gault n'a pas appliqué la même dénomination hiérarchique, entre les deux entités thématiques de ce groupe *A*, que celle de Tröller et de Langevin (que nous suivrons également)³⁰⁶.

A ce stade, la critique des sources prend tout son sens, mais elle ne doit pas être menée sans discernement, car, à notre avis, les divergences d'interprétation qui apparaissent ici en confrontant ces deux versions du même exemple sont davantage le fait d'un véritable manque de vocabulaire analytique précis et harmonisé au niveau international que d'une quelconque faute d'interprétation. De plus, ce matériau fait apparaître une profonde logique d'imbrication à différents niveaux (motif, phrase, période), comme si Bruckner pratiquait inconsciemment une forme de synthèse entre le contrepoint baroque et la structure de phrase classique, et par la même malaisée à saisir au moyen d'outils forgés sur des modèles analytiques hautement représentatifs d'un style figé et précis. En premier lieu, toute tentative de classification doit prendre en considération deux prérequis, à la fois antagonistes et complémentaires : d'un côté l'idée d'équivalence, et de l'autre l'idée de subordination ou de hiérarchie. Chez Tröller, les éléments qualifiés de *A1a* et *A1b* semblent déséquilibrés, du fait qu'il considère, comme une continuation directe de la ligne mélodique qui la précède, l'intervention du hautbois à la mesure 11. Cette ligne mélo-

³⁰⁵ Les deux ouvrages ont été publiés à une année d'intervalle (1976 pour Tröller, 1977 pour Langevin). On trouvera l'exemple de Tröller p. 13, 14 ainsi qu'en annexe de son ouvrage monographique sur cette symphonie. Pour Langevin, il faudra consulter le supplément à son ouvrage (*Bruckner*), en p. IV et XVI.

³⁰⁶ D. Gault qualifie ce premier thème ou « thème principal » de *motto theme*, tandis que la dénomination de « thème principal » ou *Hauptthema* est réservée à notre « thème secondaire » de la mesure 37. De ce fait, la hiérarchie (pourtant toute théorique) entre les deux thèmes est inversée (voir son ouvrage p. 49 et 77). Ce choix peut se justifier, mais il nous semble plus cohérent d'accorder davantage de poids au « premier » thème, de par les diverses façons dont il réapparaît ultérieurement au sein du développement et de la coda, tandis que le « deuxième thème » – qui constitue pourtant le premier épisode culminant de la symphonie – se voit rapidement réduit à son premier motif *x'*, lequel va articuler les différentes phases d'affirmation du premier thème.

dique, dans l'esprit d'un contre-sujet, n'est d'ailleurs pas retenue par Langevin. Ce dernier considère comme « période principale » ce qui, à notre sens, constitue en effet l'essentiel du matériau de départ : la fameuse « phrase » de huit mesures, énoncée par la trompette (le terme de « phrase », en vertu des dimensions et de l'articulation de l'idée, nous semble effectivement plus adapté) ; dans ce cas, on pourrait tout aussi bien considérer l'ensemble du matériau retenu par Langevin tel une « période », divisée en deux « phrases ». Cette option nous apparaît cependant peu satisfaisante, du fait que cette deuxième « phrase », entamée par le cor mes. 13 et prolongée par la flûte mesure 17 (par ailleurs, où s'arrête-t-elle ?), ne constitue pas à proprement parler un énoncé homogène et équilibré, se suffisant à lui-même : la dynamique transitionnelle y est évidente (elle débouchera sur cette phase de densification rythmique qui amènera le « deuxième thème », dérivé du thème principal (mes. 37 dans la version 1873). Les termes de « motif de liaison » et de période secondaire font clairement apparaître cette ambiguïté, sans pour autant que la terminologie employée par Langevin ne nous semble pleinement satisfaisante. Considérons simplement que la « phrase » énoncée par la trompette constitue la « pensée créative première », théorisée par Schoenberg selon le terme de *Grundgestalt* ; elle s'articule en effet autour d'un nombre limité de motifs qui sont « combinés de façon à produire une forme ou un contour mémorisable, ce qui d'ordinaire implique une harmonie inhérente à cette formule³⁰⁷ ». Les motifs en question, assez caractéristiques (arpège, triolet de noires, etc...) sont identifiés par Tröller sous les termes d'*Ala* (constitué lui-même de deux cellules), puis, selon nous, de *b1* (auquel on devra rajouter la note d'arrivée sur la mesure suivante) ainsi que de *b2*. Les divers procédés contrapuntiques de renversement ou de diminution permettent ensuite d'établir une filiation claire entre ces motifs premiers et la suite du travail thématique qui, effectivement, constitue une phase hiérarchiquement « secondaire » de travail extensif de ce matériau.

Exemple 58 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, 1^{er} mouvement, mes. 5-20, trompette, hautbois et cor, thème principal et idées secondaires, version 1873.

The image displays a musical score for Example 58, consisting of three staves. The top staff is for Trompette (Trumpet), starting at measure 5 with a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a transposed motif from the previous measure. The middle staff is for Hautbois (Flute), starting at measure 12, and the bottom staff is for Cor (Horn), starting at measure 19. The main theme is labeled 'Thème principal' and spans measures 5 to 11. Annotations include: 'Renversment et rétrograde des mes. 9-11' (Inversion and retrograde of measures 9-11), 'Renversment intervalle de quinte (mes. 2-3 ou 4-5)' (Inversion interval of a fifth (measures 2-3 or 4-5)), 'Diminution des mes. 13-14' (Diminution of measures 13-14), and 'Motif rythmique des mes. 2-3 et intervalle de quinte' (Rhythmic motif of measures 2-3 and interval of a fifth). A 'Motif transposé (mesure précédente)' is also indicated at the end of the trumpet staff.

³⁰⁷ Schoenberg, Arnold, *Les Fondements de la composition musicale*, p. 8.

L'examen minutieux des différences entre l'exemple 57 et son équivalent dans la première version de 1873 (exemple 58) nous conforte dans cette interprétation. En effet, les retouches opérées par Bruckner n'affectent que la phase secondaire qui, par tuilage, démarre également avec l'entrée du hautbois mesure 11, alors que le *Grundgestalt* de la trompette n'a fait l'objet d'aucune modification. Les divers changements se montrent à la fois simples et évidents, notons qu'ils n'affectent principalement que les valeurs rythmiques, qui ont fait l'objet soit de diminutions, soit de « coups de scalpel » : les valeurs rythmiques de la demi-phrase jouée par le hautbois ont été intégralement divisées par deux, l'entrée du cor a été légèrement amendée et anticipée de deux mesures (pour conserver l'effet initial de tuilage coïncidant avec la fin de la demi-phrase du hautbois), tandis que le dernier motif du cor (mes. 17-19 dans la première version) a été ramené à deux mesures (au lieu de trois) par la suppression pure et simple de la ronde centrale.

Tout ceci montre bien que Bruckner, au moment de la réalisation préliminaire de ce passage, ne semblait pas avoir réellement préconçu cette phase secondaire selon une perspective large, arrêtée, en ayant l'intention de mettre en œuvre l'association des différents motifs selon un hypermètre fixe et régulier. Il s'est dès lors autorisé une certaine plasticité concernant la durée des valeurs, avec un objectif évident de concision, dans la modification rythmique des motifs qui composent cette phase et qui sont intégralement issus ou « générés » par le thème principal, qu'il s'est abstenu de modifier. Bien que cela ne constitue pas l'objectif de notre travail, nous nous permettons toutefois un petit commentaire à propos de cette modification : il apparaît évident que la préparation rythmique consécutive au thème principal gagne en clarté et en stabilité à l'issue de cette révision ; il nous apparaît toutefois dommageable que l'effet de flottement initial produit par le tuilage des divers motifs ou demi-phrases aux hypermètres irréguliers ait disparu (les mesures 17-19 du motif des cors produisent un effet étonnant, qui est à mettre en perspective avec la phase de densification qui y succède).

Le « deuxième thème » (que l'on a pareillement qualifié de *A2* chez Langevin et Tröller, comme étant le pendant du thème principal *A1*), apparaît mesure 37. Il interrompt violemment (voire « libère ») cette phase de densification et d'intensification rythmique qui prend naissance dès que le cor a présenté son motif des mesures 17-19, et qui élargit graduellement à l'ensemble de l'orchestre la répétition de cellules rythmiques de plus en plus courtes, l'ensemble étant soutenu par un large *crescendo*. Nous renvoyons à Tröller qui a habilement schématisé ce processus tout en insistant sur le fait que celui-ci doit être considéré comme une vaste entreprise de mise en tension, qui, pour parvenir à cet objectif, associe un procédé de « compactage » rythmique avec l'installation emphatique d'une dissonance produite par la rencontre entre l'accord de dominante (posé par l'ensemble de l'orchestre) et la pédale de tonique (toujours maintenue depuis la première mesure par les violoncelles et les contrebasses, et auxquels viennent s'ajouter les timbales)³⁰⁸. Le parti-pris de Bruckner est clair : il ne s'agit pas ici d'opérer un travail harmonique complexe (c'est totalement prématuré), mais simplement de mettre en relief la connexion entre le thème principal et ce « thème secondaire » présenté dans l'exemple 59. De fait, il nous

³⁰⁸ Tröller, p. 16.

paraît quelque peu excessif de qualifier de « climax » le début de ce thème³⁰⁹. Ce « thème secondaire » du groupe *A* s'articule autour de deux demi-phrases, et l'intégralité des éléments qui le composent peuvent se réduire à deux motifs : d'une part le motif *x* et ses variantes (extension initiale, diminution et/ou renversement), d'autre part ce que les cercles brucknériens qualifient avec tendresse de *Bruckner-Rhythmus*, à savoir un triolet de noires précédé ou suivi de deux noires (ici, remplacées par une blanche). Il nous semble inutile de s'étendre davantage sur ce thème qui a déjà fait l'objet de maints commentaires, mais notons cependant la forte parenté entre ce thème et le thème principal de la mesure 5 : trajectoire mélodique descendante, départs de certains motifs sur le troisième temps, fortes analogies rythmiques (blanches pointées suivies de valeurs plus courtes, présence partielle du *Bruckner-Rhythmus*). Cependant, nous devons attirer l'attention du lecteur sur une dissemblance manifeste de conception : les contours rythmique et mélodique du thème principal impliquent quasi-obligatoirement la fixité de l'harmonie qui devra y être associée (nous pouvons employer le terme de thème « harmoniquement précontraint ») ; tandis que ce thème secondaire, au contraire, semble avoir été conçu pour que les différents motifs qui le composent puissent plus aisément faire l'objet d'un travail postérieur de transposition mais également de mutation motivique, au sens beethovénien du terme. Prenons les divers avatars du motif *x*, qui, de par leur construction mélodique qui associe des intervalles conjoints à du chromatisme, se prêtent à une multiplicité d'harmonisations différentes ; cette possibilité, laissée ostensiblement ouverte, est confortée par le fait que la première présentation de la mesure 37 est faite à l'unisson. Il nous semble cependant prématuré d'affirmer que la coexistence, voire l'opposition dialectique délibérément mise en avant, de thèmes harmoniquement « précontraints » et harmoniquement « libres » au sein d'un premier groupe thématique de forme sonate pourrait constituer un point de convergence significatif entre le style brucknérien et celui de Schubert³¹⁰.

Exemple 59 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 37-44, tutti puis cordes, thème secondaire, analyse motivique.

³⁰⁹ *Idem.*

³¹⁰ Nous renvoyons au 1^{er} mouvement et au Finale de « La Grande » de Schubert. Le grand thème de l'introduction présente un caractère analogue au thème principal analysé en ce moment.

Structuration interne du groupe A

L'ensemble du groupe, d'une longueur de 134 mesures, intègre les présentations successives de ces deux thèmes selon un ordonnancement à la fois rigoureux (deux sections, elles-mêmes divisibles par deux) et qui témoigne d'une certaine régularité de proportions, comme le montre la figure 60.

Figure 60 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, plan formel du groupe A de l'exposition.

Section 1 mes. 1-78					Section 2 mes. 79-134					
Période a 1-36 Thème principal et dérivés			Période b 37-78 Th. secondaire et dérivés			Période a' 79-118 Travail motivique, th. pr.			Période b' 119-134 Th. secondaire	
Introduction + thème principal 1-4 et 5-12	Phase de transition, motifs issus du thème pr. 13-24	Phase d'intensification et de densification 25-36	Thème secondaire, première présentation, unisson 37-44	Thème secondaire, deuxième présentation, harm. 47-54	Phase de transition, motif x' et Bruckner Rhyth. 55-68	Plateau, Br. Rhyth. 69-78	Introduction + travail motivique autour du thème principal 83-106	Phase de densification et d'intensification, motif A1a 107-118	Thème secondaire transposé et réharmonisé 119-126	Phase de transition vers le gr. B, Br. Rhyth. 127-134

Comme chez Schubert, notamment dans le développement et la coda du Finale de « La Grande », nous pouvons remarquer que la structuration de ce groupe A révèle trois niveaux hiérarchiques clairement distincts, qui s'imbriquent de façon pyramidale ; le dernier niveau se compose d'un ensemble disparate d'éléments « insécables », dont la longueur, plutôt variable mais la plupart du temps multiple de quatre, est comprise entre huit et vingt-quatre mesures. Les deux thèmes, clairement identifiés et que nous avons circonscrits au cours des exemples précédents (à savoir, d'une durée exacte de huit mesures), se voient scrupuleusement insérés dans ce dispositif. Ils sont associés à des éléments dits « de transition », qui se voient exclusivement élaborés au moyen d'un matériau motivique dérivé de chacun des deux thèmes qui les précèdent ; leur caractère parfaitement univoque, tant au niveau des contours mélodiques que de l'orchestration, les détermine à assurer une fonction précise, que nous pourrions qualifier de « dynamique », tandis que les thèmes eux-mêmes ne se destinent pas (mais cela n'a rien d'étonnant) à faire progresser le déroulement dramatique de la structure.

L'ensemble du groupe constitue ainsi une structure cohérente, au sein de laquelle chaque thème, clairement mis en évidence tant par l'orchestration que par un *pattern* rythmique bien distinct

(sur lesquels nous reviendrons en détail dans un deuxième temps), est associé à un complexe d'éléments, *a minima* de même taille, au sein desquels un véritable travail dynamique (harmonie plus mobile, variations rythmiques et d'intensité) peut se mettre en œuvre. Notons également que chacune des phases de transition s'appuie sur un travail motivique dans lequel les intervalles caractéristiques des motifs en question sont conservés (permettant de fait une meilleure mobilité harmonique), tandis que les phases d'intensification (mes. 25-36 et 69-78, notamment) auraient tendance à ne conserver que le squelette rythmique des motifs en question : il s'agit clairement de phases analogues aux passages « non-mélodiques » relevés chez Schubert. Nous verrons cependant que Bruckner va investir de façon différente ces passages, de par l'usage notamment d'une ligne de basse particulièrement mobile qui va se « frotter » à une harmonie de son côté relativement statique.

Au-delà d'une répartition parfaitement claire de la fonction précise de chacun des éléments basiques identifiés ci-dessus (se résumant à la fonction de « thème », de « phase de transition » ou de « phase d'intensification »), chacune des deux « périodes », étroitement associées à chacun des deux thèmes qui constituent leur essence mélodique, sont soulignées au moyen d'un *pattern* rythmique bien distinct. Ainsi, ce que nous pouvons simplement qualifier de *pattern a* (associé aux périodes *a* et *a'* de chaque section), se déroule de façon intangible, dès la première mesure, et contribue puissamment à asseoir cette « texture » que les vents pourront par la suite soit compléter, soit « coiffer » du thème principal (exclusivement confié à la trompette) ou bien encore de ses dérivés motiviques au cours des phases de transition (motifs confiés aux bois)³¹¹. Ce *pattern* est présenté par l'exemple 60.

Exemple 60 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 1-37 et 79-118, cordes, *pattern* rythmique *a*, (changements d'harmonie à partir de la mesure 9).

The image shows a musical score for five string parts: Violons I, Violons II, Altos, Violonc., and Contrb. The score is in 4/4 time and marked *pp*. A rhythmic pattern 'a' is indicated by a box around the first two measures of each staff. The Violons I and II parts play a melodic line of eighth and sixteenth notes. The Altos part plays a more active line with many sixteenth notes. The Violonc. and Contrb. parts play a more static line with quarter and eighth notes.

³¹¹ La phase de travail motivique en imitation autour du premier motif du thème principal (qui démarre mes. 83 dans la version de 1873) fait l'objet d'un exemple commenté chez Tröller. Nous renvoyons le lecteur à la p. 18 et à l'exemple n° 5 de son ouvrage. Néanmoins, la trajectoire harmonique de cette phase sera intégrée à notre exemple de synthèse des transformations harmoniques du groupe A.

Il propose une superposition de quatre « couches », dont l'essence se trouve être davantage mélodique et harmonique que rythmique – à l'exception faite de la pédale des violoncelles et des contrebasses. En effet, l'effet de texture recherché, qui incorpore et dissout chaque ligne dans un ensemble au timbre homogène et d'où il devient difficile pour l'oreille de les isoler à nouveau, est davantage le fait d'une confrontation entre plusieurs lignes mélodiques dont les mouvements sont partiellement contraires et, en outre, parsemés de dissonances passagères (le *ré* de l'alto et le *mi* des violons II, dernier temps de la première mesure), que d'un véritable effet de stratification qui aurait associé des rythmes plus complexes et foncièrement hétérogènes. Ici, l'ensemble des valeurs se complètent autour d'une pulsation de base, et la texture ainsi obtenue propose une « assise » à partir de laquelle les éléments thématiques à la rythmique plus « saillante », comme le thème principal, n'auront aucune difficulté à émerger. Notons en dernier lieu que les dessins mélodiques de base qui composent la texture, qui se voient ensuite dupliqués à volonté, sont asynchrones entre les violons I et II (deux mesures) et les altos (une seule mesure, comme le montrent les zones encadrées au sein de l'exemple 60) ; de même, cette fréquence de duplication est scrupuleusement conservée dès lors que s'opèrent les changements d'harmonie associés au thème principal (mes. 9, *La*⁷, 11, *ré*, 15, *Si*, et 17, *La*⁷), tandis que les violoncelles et les contrebasses maintiennent leur pédale de tonique.

Le deuxième *pattern* du groupe *A* n'en est pas véritablement un. En effet, le thème secondaire est présenté à l'unisson, tandis que les phases de transition qui le complètent (que nous avons qualifiées de périodes *b* et *b'*) sont orchestrés soit de façon homorythmique, soit au moyen de valeurs longues ; les différents pupitres sont mis à contribution à tour de rôle, mais le nombre total de combinaisons de timbres se révèle assez limité. Bruckner, au cours de la période *b*, regroupe en trois « blocs », totalement fixes, l'usage des différents pupitres de l'orchestre : à savoir d'une part les cordes (systématiquement employées au complet), d'autre part les bois, et enfin les cuivres associés aux percussions, tout comme dans le répertoire concertant du début du XVIII^e siècle. Les cordes sont utilisées soit seules (deuxième demi-phrase du thème secondaire, mes. 41-44, 51-54, puis transition mes. 57-61), soit associées aux bois, qui poursuivent seuls la phase de transition (mes. 61-68), tandis que les cuivres et percussions sont systématiquement employés lors des tutti, à l'exception du cor qui est mis à contribution pour « cuivrer » ponctuellement le timbre des bois. Le traitement manifeste de l'orchestration par « blocs » de cette période *b* constitue un véritable archétype, à la limite de la caricature, de ce que certains travaux sur Bruckner auraient tendance à considérer comme un procédé d'orchestration systématique et emblématique du corpus. L'analyse du développement permettra toutefois d'apporter une vision nettement plus nuancée du traitement de ce paramètre chez Bruckner.

Ce qui nous apparaît nettement plus intéressant réside dans la façon dont Bruckner va employer les potentialités harmoniques de ce thème secondaire (et des motifs qui le composent) pour structurer l'ensemble du groupe *A*. Nous avons précédemment évoqué la dissemblance de conception entre les deux thèmes qui composent ce groupe ; cette dissemblance, intrinsèquement liée à leurs potentialités respectives de mobilité harmonique – le thème principal serait « harmoniquement précontraint », tandis que le thème secondaire serait plus « libre », ce qui reste cependant à démontrer avec précision –, est pour ainsi dire amplifiée par les choix de texture et d'orchestration qui y sont associés. Au thème principal est associée une texture fixe, régulière

et rythmiquement très peu caractéristique, comme pour permettre d'installer encore davantage cette idée thématique puissante et monolithique. Tandis que le thème secondaire, qui nous occupe à présent, est en quelque sorte mis à nu ; les différentes phases de mutation motivique dérivées de celui-ci vont directement bénéficier des changements d'éclairage apportés par l'usage des combinaisons de timbre entre les différents pupitres.

Exemple 61 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 47-54, réduction pour piano, thème secondaire et transformations harmoniques correspondantes.

The image displays two systems of musical notation for Anton Bruckner's Symphony No. 3. The first system, measures 47-54, is a piano reduction with dynamics *ff* and *p*. Below the staves, a harmonic analysis line shows a sequence of chords: *ré* (yellow circle), *La* (yellow circle), *Ré* (green circle), *Sol7(ret.)* (green circle), and *Do/mi* (green circle). The second system, measures 52-54, is also a piano reduction with dynamics *cresc.* and *pp*. Below it, the harmonic analysis line shows: *Réb/fa* (red circle), *La7* (orange circle), and *ré* (green circle).

L'exemple 61 illustre la nature des transformations harmoniques qui composent la deuxième présentation du thème secondaire (mes. 47-54). Il apparaît évident que l'harmonie de la mesure 52 (accord de *Réb*, 1^{er} renversement) échappe à une approche analytique par degrés, même si cet accord fait clairement office, selon la théorie des fonctions harmoniques, de « pré-dominante ». Ou plutôt, formulons la chose différemment : trois voire quatre interprétations différentes pourraient être proposées, sans qu'aucune d'entre elles n'apparaisse pleinement satisfaisante. Avons-nous brièvement modulé en *do* majeur durant les mesures qui précèdent ? Et, en conséquence, est-ce une sorte d'accord de sixte napolitaine qui ne débouche pas sur l'enchaînement cadentiel le plus conventionnel \flat II-V-I ? Ou alors, est-ce l'accord enharmonique du septième degré du ton principal (à la différence près qu'il ne s'agit pas d'un accord diminué), ou bien encore une sorte d'arpégiation de la dominante qui suit ? En réalité, il s'agit probablement d'une combinaison de ces trois propositions. La coloration napolitaine est clairement recherchée (de par la présentation de l'accord sous son premier renversement, mais aussi de par la tonicisation momentanée, sur *do*, de la série d'accords qui précèdent, au moyen de plusieurs enchaînements résolutifs), mais la nature des connexions qui entourent cet accord nous apparaît

une fois encore comme primordiale : la transformation chromatique avec l'accord qui précède produit une tension momentanée, qui est « rétablie » par une autre transformation utilisée parcimonieusement jusque-là, à savoir une transformation hexatonique (*Ré_b-La*). Ce sont bien ces deux enchaînements précis que Bruckner va mettre à profit, une fois la présentation du thème menée à bien. Ainsi, chaque phase de transition consécutive à ce thème secondaire va exclusivement s'appuyer sur les deux motifs concentrés dans la deuxième partie de celui-ci : d'une part le motif *x'* (mes. 51-52), et d'autre part le motif *Bruckner-Rhythmus*, accompagné ou non de la blanche qui le précède selon les besoins de la conduite des voix (mes. 53-54, nous renvoyons à l'exemple 61).

Exemple 62 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 57-69, réduction pour piano, travail d'association motivique des éléments du thème secondaire et transformations harmoniques correspondantes.

The musical score is presented in three systems, corresponding to measures 57-59, 60-62, and 63-69. The first system (measures 57-59) is marked *mp* and includes the label "motif x'" and "Br. Rhyth. et blanche préc.". The second system (measures 60-62) is marked *mf* and includes "Br. Rh." and "motif x'". The third system (measures 63-69) is marked *ff* and includes "Br. Rh.". Below the notes, colored circles indicate harmonic transformations: red for *Mi₇/sol*, orange for *Si₇*, green for *mi*, yellow for *Si₇*, purple for *Fa/la*, and red for *Sol₇/si₇*. A 7M chord is also indicated at measure 63.

La gestion du « temps musical », à partir de la mesure 57 (voir l'exemple 62) fait apparaître une volonté évidente de cultiver les différents enchaînements harmoniques de proximité selon

la coloration locale qu'ils permettent d'obtenir : l'ensemble du processus s'apparente à une séquence ou à une marche harmonique, au sein de laquelle chaque élément dupliqué consiste en l'association des deux motifs identifiés dans la deuxième partie du thème secondaire. Cette association respecte scrupuleusement la nature des transformations harmoniques à l'intérieur du modèle des mesures 51-54, à l'exception de la connexion entre les mesures 65 et 66, qui introduit une série d'enchaînements chromatiques ($Re^7-sol\sharp^o$ au lieu de Re^7-sol), c'est à ce moment-là que la trajectoire harmonique, infléchi par cette série d'enchaînements, permet d'assurer sans soudaineté aucune, grâce aux mouvements minimes dans la conduite des voix, la connexion avec le plateau d'intensité qui y succède. *In fine*, cette phase de transition, au sein de laquelle l'identité mélodique des deux motifs principaux ne fait l'objet d'aucun travail de modification des intervalles qui les composent (à l'exception des mesures 66 et 68), peut se résumer au concept schenkérien de prolongation, durant laquelle l'ensemble des voix parcourt une octave ascendante avant de retrouver l'harmonie initiale de *ré*. La fonctionnalité de l'harmonie y est suspendue en apparence (à l'exception évidente de la tonicisation momentanée de *mi*, mes. 60-62, appuyée par la répétition du *Bruckner-Rhythmus*), et les différents enchaînements privilégient une conduite des voix parcimonieuse. Notons également que Bruckner semble, tout comme Schubert, dissocier l'usage des enchaînements chromatiques, destinés principalement à accroître ponctuellement la tension harmonique et à dissoudre la fonctionnalité des enchaînements, de celui des enchaînements hexatoniques/octatoniques, dont l'usage assez peu fréquent semblerait réservé à la mise en évidence d'une inflexion caractéristique du discours, notamment pour délimiter la transition entre deux régions formelles.

Exemple 63 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 123-135, réduction pour piano, transition vers le groupe B et transformations harmoniques.

The image shows a musical score for Anton Bruckner's Symphony No. 3, measures 123-135. The score is divided into two main sections: 'Thème secondaire' (measures 123-128) and 'Transition' (measures 128-135). The 'Thème secondaire' section includes dynamics like *p*, *cresc.*, and *pp*, and a 'Br. Rh.' marking. The 'Transition' section includes a *dim.* marking and a 'Groupe B' marking at measure 135. Harmonic analysis is provided below the staves, with colored circles indicating specific chords: red for La, do and $si, 7/fa$; orange for $Fa7$; and yellow for $Ré, 7/fa$. A 'Préparation ?' label is placed under the transition section.

Cette hypothèse est étayée par l'exemple 63. Comme nous l'avons présenté dans l'exemple 62, la fin de la section 2 propose une phase de transition analogue à la première section, mais significativement raccourcie ; elle succède immédiatement à la dernière présentation du thème secondaire dans le ton de *Si*, (achevée mes. 126)³¹². Elle se voit *a priori* chargée d'assurer la « préparation » du groupe *B*. Cette phase, tout à fait conforme à l'idée de « transition » définie par les canons de la forme sonate idéale, prolonge le thème secondaire au moyen du seul *Bruckner Rhythmus*, dont les évolutions successives doivent permettre d'assurer la connexion tonale, conventionnellement attendue, avec le prochain élément thématique. Pourtant, nous ne pouvons que constater que Bruckner escamote délibérément la préparation tonale de ce groupe *B* (lors de la réexposition, sa façon de procéder sera pourtant radicalement différente, nous allons y venir dans les pages qui suivent), en attendant jusqu'au dernier moment pour proposer un enchaînement qui brille par son ambivalence (*Ré*,⁷-*Fa*). Soulignons toutefois qu'il n'y a rien de révolutionnaire dans l'usage de ce type d'enchaînement harmonique vers 1870, mais notons néanmoins que Bruckner met ostensiblement en avant l'effet d'imprévu provoqué par cet enchaînement hexatonique, qui « détourne » la résolution conventionnellement admise de la septième de dominante qui précède. Notons également que Bruckner s'appuie, dès la mesure 126, sur un enchaînement répété d'accords de septième dont les transformations successives sont provoquées par des mouvements très limités, par demi-ton (procédure typiquement wagnérienne). Ces mouvements sont appliqués à une voire deux notes, au maximum, sur les quatre notes qui composent chaque accord. Le procédé usuel permettant la construction de marches (ou séquences) d'accord de septième est ainsi réinvesti, à la différence notable que la trajectoire de chaque voix est mouvante et qu'elle s'applique aux besoins téléologiques de la phase de transition dans sa globalité, en s'appuyant sur les potentialités de résolution diverses offertes par ce type d'accords ; ainsi, l'effet obtenu se caractérise par une certaine indétermination harmonique, que l'arrivée imprévue du groupe *B* vient brusquement dissiper.

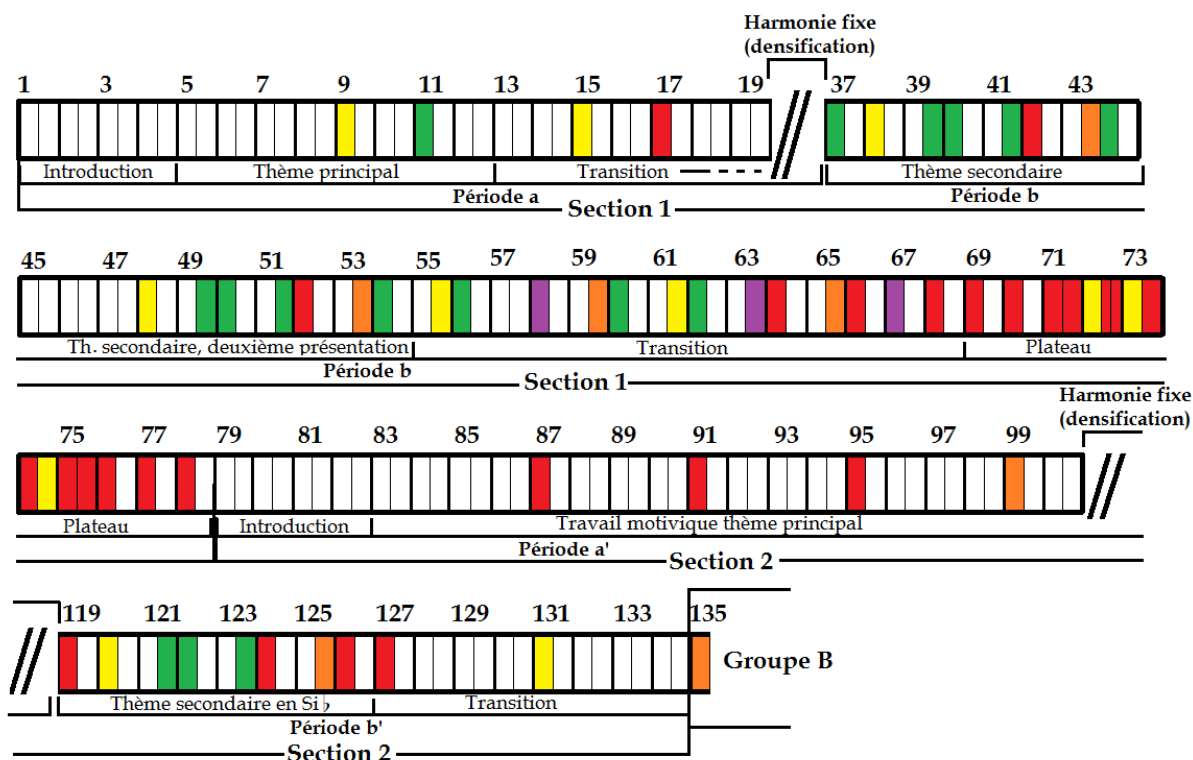
Ce groupe *A* propose en définitive un travail de présentation, d'installation et de mise en relation thématique relativement simple et facile à saisir, mais dont la structuration interne, assez originale, s'éloigne cependant nettement des traditionnels débuts de symphonies classiques et romantiques. Ce groupe thématique semble avoir été pensé pour fonctionner d'une façon similaire à un enchaînement classique « introduction lente suivie d'un premier thème vif » mais avec une plus grande continuité, sans rupture de tempo et avec une sorte de mise en relation à distance entre deux entités thématiques dépendantes l'une de l'autre : la première intervenant trop tôt, en quelque sorte, et la seconde intervenant « trop tard » mais de façon cohérente ramenée à l'ensemble du groupe. Ainsi, le « thème principal » a clairement ici une fonction introductive : il est à la fois un élément cohérent et stable, mais aussi une sorte de prétexte quasi-exclusif à la large montée en tension (*Steigerungphase*) qui culmine avec l'arrivée *ff* et *tutti* d'un « thème secondaire » qui constitue à la fois une affirmation déclarative « forte », nécessaire dans la démarche introductive installée par Bruckner, mais aussi une sorte de réponse à distance du

³¹² La double présentation de ce thème durant l'exposition est effectuée d'abord dans le ton principal, voir Gault, *The New Bruckner*, p. 49, qui voit une inversion de la procédure beethovénienne de double présentation thématique dans des tonalités différentes, ce qui n'est pas sans incidence sur la structure formelle et sur les stratégies de développement qui vont en découler.

« thème principal » qui présentait pourtant déjà un caractère assez affirmé (et qui, en outre, était déjà fermement ancré dans le ton principal).

Nous pouvons également noter que la conception même de chacun des deux thèmes que contient ce groupe est génératrice de contrastes internes, qui sont le produit tant de la nature que de la densité des transformations harmoniques qui sont à l'œuvre ; c'est ce que la figure 61 se propose d'illustrer. Ces contrastes ont été définis et préalablement soulignés, de façon assez basique, par les *patterns* rythmiques qui ont été associés à chacune des deux périodes par lesquelles cette opposition se structure véritablement ; ce procédé de juxtaposition de texture, aux cordes (associé aux périodes *a* et *a'*), a été traité de façon pratiquement indépendante de l'évolution de l'harmonie.

Figure 61 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 1-135 (groupe *A*), modélisation des transformations harmoniques.



La figure 61 permet également d'apprécier qu'au sein de chaque section, le caractère profondément antinomique des transformations harmoniques, prises dans leur globalité, semble avoir été directement engendré par les potentialités harmoniques de chacun des deux thèmes, ce que nous évoquions précédemment, comme simple hypothèse de travail, par les termes d'« harmoniquement précontraints » et d'« harmoniquement libres ». La figure s'efforce de retranscrire cet état de fait : les périodes *b* et *b'* permettent au parcours harmonique de proximité d'offrir mobilité et diversité. La densité et la complexité des transformations y soulignent, par contraste, la grande stabilité tonale, dans le ton principal, qui est apportée tant par le thème principal que

par les harmonies qui lui sont associées. Soulignons encore une fois que les transformations hexatoniques/octatoniques sont utilisées de façon sporadique, contrairement au chromatisme. Tout comme Schubert, mais peut-être plus encore que ce dernier, Bruckner déclenche de vastes phases d'enchaînements chromatiques rapprochés afin d'installer de la tension et de suspendre la fonctionnalité des enchaînements. L'ensemble de la période *b* peut ainsi être vue comme une vaste phase de complexification et de densification harmonique (une vague ? selon l'acception d'Ernst Kurth) qui culmine véritablement lors du « plateau » des mesures 69-78 ; la redite de la texture de l'introduction (mes. 79), immédiatement consécutive à celui-ci, agit de la même façon qu'un épisode de dissipation consécutif à un climax.

Groupe *B*, *Gesangsgruppe*

Matériau thématique

Comme lors de l'analyse préalable du groupe *A*, nous ne pouvons pas faire l'économie d'une présentation précise du matériau thématique utilisé par Bruckner pour élaborer ce groupe *B*. Une fois encore, ce travail de repérage n'est évidemment pas inédit mais la conformation de l'élément thématique principal de quatre mesures ne souffre en tout cas d'aucune ambiguïté de segmentation : l'exemple 64 propose ainsi un contenu conforme aux travaux de Josef Tröller ou de Paul Gilbert Langevin. Comme l'analyse de Tröller se concentre de façon détaillée sur le travail contrapuntique mis à l'œuvre par Bruckner dans ce groupe *B*, nous nous dispenserons de placer l'étude approfondie de ce paramètre au centre de l'analyse qui va suivre, même si les conclusions formulées par celui-ci doivent nous permettre d'articuler notre propre propos³¹³.

L'élaboration de ce que nous allons qualifier « d'élément thématique principal » de ce groupe *B* semble être guidée par deux impératifs complémentaires. D'une part, comme le montre l'exemple 64, l'ensemble du matériau est principalement réductible à un seul motif, d'une durée d'une mesure, et dont les différentes déclinaisons portent intrinsèquement l'ensemble des potentialités de développement contrapuntique et harmonique du groupe : ce motif principal de la mesure 135 (violons II) s'appuie sur le *Bruckner-Rhythmus* ; les intervalles qui le composent déclinent l'arpège de la tonique du ton principal du groupe *B* (*fa* majeur), quant au motif de la mesure suivante, il constitue une simple inversion rythmique du précédent, mais les intervalles autour desquels il s'enroule lui confèrent un caractère harmonique nettement plus « ouvert », grâce à la mutation rendue possible (et en tout cas facilitée) par la conformation des différents intervalles (sauts de septièmes, les tierces et quintes des accords sont évitées). De plus, l'harmonisation de ce deuxième motif vi-V (*ré* demi-diminué/*fa-Do*⁷/*fa*) le prédestine également de toute évidence à être incorporé à un travail de séquences ou de marches harmoniques lors de phases de transition qui pourraient se déployer. D'autre part, le motif complémentaire de la mesure 138, présenté simultanément sous deux versions dont l'une est le renversement de l'autre (grâce à un échange assez subtil entre les violons I et les altos), permet d'accroître le caractère profondément expressif et lyrique du matériau. En effet, l'entrelacement *legato* de ces

³¹³ Tröller, p. 18-21, avec l'exemple thématique du groupe *B*, similaire à notre exemple, en annexe IV.

différentes lignes, associé à l'homogénéité du timbre mais aussi à la douceur de l'intensité et de l'articulation, produit un contraste quasi-emphatique (et bien évidemment volontaire d'un point de vue structurel) avec le caractère plus résolu, quasi « héroïque », du groupe A³¹⁴.

Exemple 64 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 135-139, cordes, réduction, élément thématique principal du groupe B, degrés et transformations harmoniques.

Demi-phrase "a" Demi-phrase "a"

Motif principal Rétrograde rh. Motif complémentaire

135 V. II V. I V. I Alt.

p *mf*

Fa : I vi V7 I vi V7 I

Fa —● ré♭/fa ● Do7/fa ● Fa ● —● ré♭/fa ● Do7/fa ● Fa ●

Naturellement, l'usage du *Bruckner-Rhythmus* comme squelette rythmique du motif principal assure une forme de continuité, de parenté discrète avec les deux thèmes du groupe A. Cependant, cet élément thématique va s'en distinguer, en présentant une construction phraséologique nettement plus équilibrée que ces derniers. Cette construction présente une articulation de type « antécédent-conséquent », même si la formule harmonique I-vi-V⁷ qui la sous-tend est strictement dupliquée d'une demi-phrase à l'autre. L'ensemble est ainsi facilement sécable, et va permettre d'apprécier la capacité de Bruckner à tirer parti de la richesse extensive d'un matériau thématique qu'il a préalablement contracté à l'extrême : ce groupe B (et plus encore lors de la réexposition) va concentrer en effet l'essentiel du processus résolutif de la structure du mouvement, même si la véritable phase de confirmation tonale sera déplacée encore plus loin, comme une conséquence indirecte du manque de stabilité tonale provoquée par la complexité harmonique interne de ce groupe B.

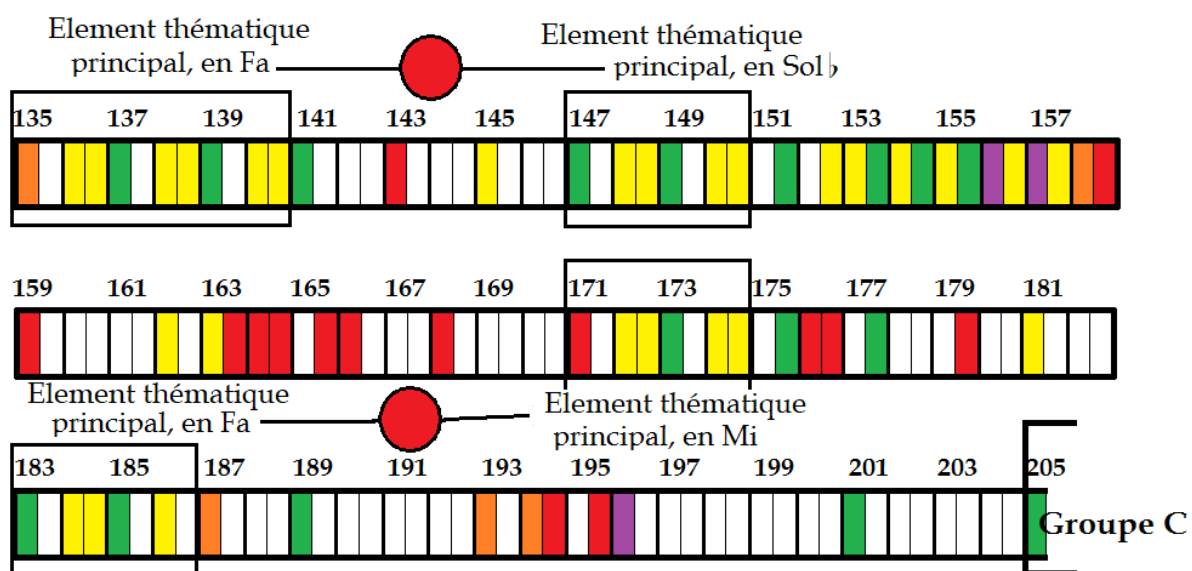
Organisation formelle

L'articulation formelle de ce groupe B s'avère assez complexe, ramenée à ses proportions pourtant relativement modestes au sein de l'exposition (70 mesures). Elle semble être guidée par

³¹⁴ *Ibid.*, p. 18 : « Die Gruppe B führt als Kontrast zum wichtig gesteigerten Pathos von A in eine gesanglich-lyrische Ausdruckssphäre [expression]. Ihr reich verflochtenes Gewebe [tissu entrelacé] kontrapuntisch behandelter Stimmen entfaltet sich [...] ».

une stratégie essentielle, à savoir l'affaiblissement, voire le retardement dans l'installation et l'affirmation décisive du deuxième ton structurel de *fa* majeur (relatif majeur de *ré*), tout au long du groupe. Cet affaiblissement est principalement obtenu par un déséquilibre manifeste, à l'intérieur même de la structure du groupe, entre d'une part les différentes étapes durant lesquelles le « thème » en lui-même est présenté (nous parlons des quatre mesures de l'exemple 64), et d'autre part les phases de transition qui les relient : c'est ce que fait apparaître la figure 62. De plus, si la première (mes. 135-138) ainsi que la quatrième et dernière (mes. 183-186) des présentations successives du thème sont bel et bien effectuées dans cette tonalité de *fa* majeur, les deux autres présentations centrales ne font que tourner autour chromatiquement, en intervenant respectivement dans le ton de *sol* \flat majeur (mes. 148-151) puis de *mi* majeur (mes. 171-174)³¹⁵.

Figure 62 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 135-205 (groupe B), grille de modélisation des transformations harmoniques.



Chacune de ces quatre présentations du thème constitue ainsi au sein du groupe une sorte d'îlot tout à fait bref (quatre ou six mesures), signalé à l'auditeur par l'enchaînement harmonique fonctionnel qui sous-tend indissociablement celui-ci (I-vi-V⁷-I-vi-V⁷), et qui se voit en outre scrupuleusement réservé à cette occasion. Ces îlots (ou « points de stabilité », *Haltepunkte*, pour reprendre un concept qui peut s'appliquer ici de façon cohérente) sont entrecoupés de phases

³¹⁵ Gault, *The New Bruckner*, p. 15 et suivantes. L'auteur considère que le retardement de l'apparition ou de la confirmation des tonalités structurelles chez Bruckner doit s'envisager comme une véritable stratégie développée par celui-ci au travers d'une structure de forme sonate qui s'y prête imparfaitement et qui se voit assouplie en conséquence (l'autonomisation progressive du troisième groupe thématique répond à cette évolution) ; la mise en œuvre de ce processus est liée à des impératifs d'organisation dramatique du matériau. Gault, dans cette optique, concède cependant à Hepokoski l'utilité de son concept d'analyse formelle (déjà largement présenté jusqu'ici), tout en insistant sur son manque de prise en compte réelle de ces stratégies brucknériennes.

de transitions complexes, bien plus volumineuses que le thème lui-même, mais dont la délimitation au sein de la structure n'est à aucun moment soulignée par un quelconque contraste soudain de rythme ou d'intensité, comme cela était le cas au sein du premier groupe : la densité de l'harmonie de proximité qui se déploie durant chacune de ces phases (à l'exception de la première), au sein desquelles se multiplient, selon des modalités sans cesse renouvelées, les enchaînements ambigus ainsi que les enharmonies, fait dériver de façon imperceptible un parcours harmonique ostensiblement saturé de chromatisme. Ce chromatisme, nous l'avons vu, s'applique également, au niveau intermédiaire, aux relations tonales établies entre les différents « points de stabilité » ; ce manque volontaire de lisibilité et de contraste harmonique net entre les différentes phases du groupe est amplifié par l'homogénéité particulièrement forte du tissu contrapuntique, qui est obtenue par l'unicité du matériau motivique employé.

Dans cette optique, la répartition des rôles entre les différents pupitres reste assez claire : la continuité du discours, dépendante de la réitération constante du motif principal, est étroitement associée aux pupitres des cordes. Ces dernières assument de façon indépendante le développement de l'essentiel du matériau motivique, en évoluant de façon à la fois autonome et continue au sein de l'orchestre. Les vents sont uniquement appelés à intervenir de façon complémentaire, comme « agents de texture » pourrions-nous dire. Ils s'associent alors naturellement à la complexification croissante dans la superposition de strates rythmiques hétérogènes qui est mise en œuvre à partir de la mesure 159, provoquant des heurts calculés. Ce processus d'accumulation d'énergie est réalisé de façon progressive : en effet, si l'on excepte les valeurs longues dont les appuis rythmiques n'ont pas d'incidence sur la perception globale de la pulsation, nous pouvons remarquer que Bruckner introduit une à une les strates rythmiques supplémentaires qui occasionnent des heurts avec le tissu rythmique antérieurement installé. Le « frottement » initial superposé au *Bruckner Rhythmus*, essence même du groupe *B* (premier temps de la mes. 135, violons I & II ; deuxième temps de la mes. 138, violons II & altos/violons I), est bientôt rejoint par une note tenue, par noires syncopées aux altos (mes. 159), puis par la confrontation continue, par superposition, du *Bruckner-Rhythmus* avec son propre rétrograde, d'abord aux cordes (mes. 171, troisième présentation de l'élément thématique principal), puis en faisant intervenir les cors (mes. 187, une fois achevée la dernière présentation de ce même élément), dans une dynamique commune d'accroissement de la densité rythmique, d'augmentation de l'intensité et de densification des transformations harmoniques de surface.

Cette accumulation d'énergie constitue en définitive une vaste phase de préparation du groupe *C*. À cette occasion, Bruckner retarde encore le processus d'affirmation harmonique de la seconde tonalité structurelle par une série d'évitements calculés d'une formule cadentielle, dans le ton de *fa* majeur, qu'il se décide à déclencher sans ambiguïté mesure 196 : c'est ce que montre l'exemple 65. La dernière présentation de l'élément thématique principal, en *fa* majeur, (mes. 183-186) y est en réalité amputée de sa quatrième et dernière mesure (mes. 186, remplacée par le motif principal en partie transposé), à partir de laquelle Bruckner entame une prolongation harmonique qui consiste en une phase d'accélération décisive des enchaînements. Leur lisibilité fonctionnelle est à cette occasion soigneusement retardée, et la coloration particulière des enchaînements hexatoniques est recherchée (mes. 186-187). Selon le niveau d'observation de

l'analyse, nous pouvons soit considérer que cette connexion permet de toniciser momentanément $R\acute{e}_b$ (précédé de sa dominante d'appui mes. 187-188), soit que $R\acute{e}_b$ ne constitue d'un point de vue fonctionnel que le degré $\flat VI$ du ton principal.

Exemple 65 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 183-205, réduction, degré de fonctionnalité des enchaînements.

185 El. thématique

Fa : I V7 ? $\flat III$ ou V/ $\flat VI$

189 $\flat VI$ $\flat VI$ $6\sharp$

193 I^6_4 $\flat VI$ V ? ii^7

197 V7

Dans ce dernier cas, nous pouvons observer que Bruckner réinvestit seulement la coloration harmonique du procédé usuel d'approche chromatique de la dominante (de type sixte allemande, enharmonique avec la septième de dominante), en multipliant les ambiguïtés de façon non-conventionnelle : ♭VI est ici précédé de sa propre dominante d'appui (alors qu'usuellement, il est plutôt précédé de IV, premier renversement), et sa résolution de la mesure 193 n'est pas décisive, puisque les enchaînements des mesures 194-195 obscurcissent une dernière fois la fonctionnalité du parcours harmonique. Le véritable « appel » est constitué par l'installation prolongée de ii, dès la mesure 196, durant cinq mesures, assez curieusement d'ailleurs ; les révisions ultérieures ont supprimé la mesure 200 pour retomber sur un hypermètre quadruple au cours duquel l'arpège déployé signale à l'auditeur que la fréquence des enchaînements harmoniques est ralentie de façon décisive. Nous pouvons constater que dès la mesure 194, c'est bien le rétrograde rythmique du motif principal, dont la plasticité des intervalles avait déjà été signalée, qui est installé jusqu'à la fin de l'épisode : ses répétitions successives s'accompagnent d'une mutation de l'intervalle de septième (soit mineure, soit majeure). Notons également que cette articulation cadentielle ii-V-I (le premier degré interviendra mesure 205, et coïncidera avec le début du groupe C) est soulignée par une clarification et une aération de la texture rythmique, la strate syncopée jouée par les altos depuis la mesure 159 étant en effet supprimée à cette occasion.

De façon plus générale, cette phase témoigne d'un certain nombre de similarités avec plusieurs épisodes schubertiens recensés au sein de « La Grande ». Tout comme chez Schubert, la fonctionnalité des enchaînements harmoniques, que l'on retrouve notamment au travers de formules cadentielles parfaitement conventionnelles, demeure absolument essentielle pour « asseoir » les points de stabilité du discours, qui s'incarnent non seulement dans les éléments thématiques eux-mêmes mais également dans des phases plus dynamiques qui couronnent les points d'arrivée et de stabilisation des processus de dramatisation (comme ici, avec les mes. 196-204). Ces divers effets de dramatisation, qui sont obtenus au travers de l'extension significative de certains passages de transition, s'appuient sur la réitération quasi-obsessionnelle des motifs principaux et sont amplifiés par un traitement coordonné dans l'évolution des différents paramètres compositionnels. Parmi ces paramètres, signalons évidemment le raccourcissement de la fréquence des enchaînements harmoniques, l'irruption du chromatisme et des enchaînements hexatoniques, opérés de façon particulièrement calculée (à cet égard, la fascination pour les résolutions tronquées de la septième de dominante ou de ses avatars semble s'exercer tant chez Schubert que chez Bruckner), ainsi que la densification extrême de la texture rythmique et l'apport gradué des différents pupitres à des fins d'intensification.

Groupe C

L'émergence progressive d'un troisième groupe thématique indépendant (*Schlussgruppe*)³¹⁶ au sein de l'exposition des mouvements de forme sonate constitue une des caractéristiques les plus

³¹⁶ Terme fréquemment utilisé chez Bruckner. Pour retrouver sa source, voir Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, p. 314.

visibles de l'évolution du style symphonique brucknérien³¹⁷. Ici-même, les phases de révisions successives montrent de toute évidence que notre compositeur hésitait encore sur le degré d'indépendance (qui s'affirme notamment par l'originalité du nouveau matériel thématique, plus proche ici d'un simple motif que d'un véritable thème) qui devait être conféré à ce groupe C. En témoignent clairement les redites variées du thème principal du groupe A, rajoutées dès la version de 1878 et encore absentes dans notre version de 1873³¹⁸. Quoi qu'il en soit, l'irruption de ce nouvel élément thématique, présenté par l'exemple 66, met fin au processus de mise en tension analysé dans l'exemple précédent. La répartition des rôles extrêmement polarisée entre les cordes et les vents, étroitement associée au groupe A, est réinstallée à cette occasion : les cordes, dans leur ensemble, déclament un accompagnement arpégé englobant le *Bruckner-Rhythmus*, tandis que les vents présentent à l'unisson (et à l'octave) le nouvel élément thématique en question qui s'appuie sur des valeurs rythmiques uniformes et dépouillées de toute caractérisation. Nous pourrions considérer que ce groupe C constitue, dans la stricte continuité de la *Gesangsgruppe*, une étape décisive dans l'affirmation de la deuxième tonalité structurelle, tandis que la polarisation cordes/vents (tout comme les éléments thématiques rajoutés dans les remaniements ultérieurs) établit davantage une passerelle avec le groupe A ; l'idée de synthèse (ou de redite) reste pour le moment hasardeuse, d'autant plus que le traitement compositionnel de ce groupe C diffère significativement des deux groupes précédents³¹⁹, mais les analyses proposées ci-après doivent permettre d'apporter des éclaircissements.

Exemple 66 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 205-208, réduction vents et cordes, incipit thématique du groupe C.

³¹⁷ Gault, *The New Bruckner*, p. 15 : « It was a personal reinterpretation of sonata form, featuring a third thematic group of equal status with the other two, a feature recognized in his own day as an innovation. This closing theme [...] evolved from the various strategies used to conclude the classical exposition [...] but gradually attained the status of an independent subject [...] ».

Voir également Korstvedt, « Between Formlessness and Formality: Aspects of Bruckner's Approach to Symphonic Form », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 175 et suivantes.

³¹⁸ Tröller, p. 22 et 23 (dans la version de 1878, le th. principal du gr. A est présenté à nouveau par les trombones, mes. 209-216, puis partiellement par les flûtes, mes. 240-245). Voir également Gault, p. 48 et suivantes.

³¹⁹ Bruckner semble renoncer à tout effet de texture et s'appuie volontairement sur une idée thématique peu caractéristique, comme s'il s'agissait d'installer une forme de continuité organique au moyen du *Bruckner-Rhythmus*, tout en mettant l'harmonie de surface à nu, sans qu'elle ne soit ni trop étroitement associée à des processus de mutation motivique tels qu'antérieurement mis en œuvre avec les différents motifs des groupes A et B, ni « noyée » dans une texture trop dense.

A notre sens trop peu caractéristiques pour faire l'objet d'une segmentation précise³²⁰, les quatre mesures présentées ci-dessus par les vents offrent un matériau thématique particulièrement malléable qui va se déployer tout au long du groupe C, et dont la structure intervallique va faire l'objet de changements incessants qui vont aisément épouser les contours d'une harmonie de surface particulièrement mobile. Dès lors (à l'exception notable du choral que nous allons évoquer ci-après), la logique de structuration interne de ce groupe C n'est pas fondamentalement déterminée par les diverses phases de présentation ou d'évolution d'un élément thématique au caractère suffisamment affirmé ; en cela, cette forme d'organisation marque une divergence significative avec les groupes A et B. Au contraire, nous pourrions dire que la structuration interne de ce groupe C semble plutôt caractérisée par la juxtaposition de différents patterns rythmiques, par superposition de strates, qui sous-tendent le travail de présentation continu des diverses figures mélodiques dérivées des mesures 205-208 ; le travail de juxtaposition de ces différents patterns permet à la fois d'apporter des changements d'éclairage au matériau thématique, mais également de jouer une fonction téléologique, essentiellement dans la seconde « section ».

Exemple 67 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 205-284, différents types de *patterns* rythmiques.

The image displays four musical examples of rhythmic patterns from Anton Bruckner's Symphony No. 3, measures 205-284. Each example shows the notation for different instruments and the specific rhythmic motif.

- Pattern type 1** (mes. 205-212 et 229-234): Shows a rhythmic motif in the woodwinds (Vents th. à l'unisson) and strings (Cordes). The motif is a triplet of eighth notes. The woodwinds part is labeled "Br. Rh.".
- Pattern type 1.2** (mes. 213-228): Shows a rhythmic motif in the woodwinds (Bois, th. harmonisé + cuivres alternés), trumpets (Trompettes), and strings (Cordes + cuivres (réponses, triolet)). The motif is a triplet of eighth notes.
- Pattern type 2** (mes. 235-246): Shows a rhythmic motif in the woodwinds (Th. "choral", Bois, cors et trombones), Violins II (Ligne mél.), Violins I (Accp. arpégé), Altos (Accp. arpégé), and Violoncelles et Cb. (Br. Rh.). The motif is a triplet of eighth notes.
- Pattern type 2.2** (mes. 247-266): Shows a rhythmic motif in the woodwinds (Bois et cors) and strings (V.I & V.II + autres cordes, alternées). The motif is a triplet of eighth notes.
- Pattern type 2.3** (m. 267-284): Shows a rhythmic motif in the horns (Cors) and strings (Altos, violoncelles et cb.). The motif is a triplet of eighth notes.

³²⁰ Voir Tröller, en annexe, qui l'élargit à huit mesures, ce que ne fait pas Langevin (voir le supplément, p. XVI).

L'organisation interne du groupe *C* peut s'envisager selon deux sections hétérogènes, qui sont essentiellement définies par les deux principaux types de patterns associés que nous avons délimités (voir l'exemple 67)³²¹. La première section englobe ainsi les mesures 205 à 234 ; elle s'appuie sur le *pattern* rythmique particulièrement dépouillé (de « type 1 ») qui apparaît déjà dans l'exemple 66. Au centre de cette première section, le *pattern* de type 1.2, tout en conservant les caractéristiques du « type 1 », propose une distribution légèrement différente des interventions de certains pupitres (notamment sur les répétitions à l'unisson du triolet de noires), tout en incorporant un nouveau motif d'une mesure, sorte de formule rhétorique d'appel, joué exclusivement par les trompettes (voir au sein du *pattern* type 1.2), et qui intervient de façon irrégulière³²². En outre, l'intensité sonore de l'ensemble de l'orchestre varie fréquemment et de façon brutale, selon un hypermètre qui fluctue en permanence ; dès lors, l'effet d'orchestration recherché semble de toute évidence privilégier une certaine sécheresse, sans qu'une véritable idée thématique plus substantielle ne puisse émerger.

La deuxième section (mes. 235-284) coïncide avec un changement d'éclairage soudain, mais qui est toutefois marqué par le maintien d'une continuité relative avec la première section ; il s'agit cependant d'un véritable basculement, puisque ces éléments de continuité sont appelés à progressivement disparaître (ce sera le cas du *Bruckner Rhythmus*, mes. 245). Bruckner réintroduit à cette occasion le travail de texture, en arpèges, similaire à ce qu'il avait entrepris dans le groupe *A* (ici, aux violons I et aux altos), tout en maintenant effectivement dans un premier temps le *Bruckner Rhythmus* aux violoncelles et contrebasses comme élément évident de continuité organique. Cette deuxième section se délimite selon trois phases successives, parfaitement claires, qui coïncident avec les évolutions du *pattern* de type 2, mais qui correspondent également de manière plus générale à une diminution progressive, jusqu'à l'extinction, de la puissance dramatique du discours. L'élément mélodique de type « choral » est étroitement associé au *pattern* de type 2, nettement plus élaboré que le précédent, dans une présentation *forte* qui représente le véritable point culminant du groupe *C*, concernant le déploiement de la puissance dramatique ; les interventions suivantes vont subir un étiolement progressif, à la fois par un raccourcissement de la durée de chacune d'entre-elles mais également par un retranchement successif des différents pupitres mis en action : la dernière phase, associée au *pattern* de type 2.2, voit ainsi une évaporation complète du *pattern* lui-même, par un rallongement des valeurs rythmiques jusqu'au silence total mesure 273 qui annonce le développement.

Cette deuxième section voit ainsi la réintroduction d'un travail mélodique plus substantiel, bien que les valeurs rythmiques jouées par les vents conservent scrupuleusement l'uniformité qui est la leur depuis le début du groupe *C* (blanches, rondes), et ce pour une raison évidente : dès les premières mesures, Bruckner installe de fait une trame rythmique préparatoire à l'insertion sans heurts de cet élément de choral des mesures 235-245. Élément-clé du style symphonique brucknérien, cet usage profondément personnel (mais cependant pas isolé) de mélodies « comme un choral » dans plusieurs de ses symphonies (la *Cinquième*, plus particulièrement, que nous abor-

³²¹ Tröller voit plutôt trois sections, mais son découpage s'applique à la version de 1878, en dissociant l'épisode contenant le choral de la phase terminale. Voir p. 22-23.

³²² Voir Tröller, p. 22, pour une explication plus détaillée.

derons dans notre seconde partie), fait l'objet de commentaires nombreux au sein de la bibliographie brucknérienne, et qu'il nous semble inutile de paraphraser une fois encore ; nous renvoyons ainsi à Dermot Gault qui, selon nous, lève les principales ambiguïtés liées à l'usage, en définitive tout à fait approprié, de ce terme issu du répertoire sacré dans un contexte symphonique³²³. Ayant fait l'objet de remaniements significatifs dans les versions ultérieures, ce « choral » doit en premier lieu attirer notre attention sur plusieurs points : l'harmonie y fait-elle l'objet d'un traitement spécifique, et de quelle façon ce choral s'intègre-t-il dans l'évolution plus globale de la structure et du plan tonal de ce groupe C ? Rappelons que la fin de l'exposition est imminente, et que ces questions, liées à la nature de l'harmonie intrinsèquement rattachée à cet épisode en appellent une autre : l'usage de ce choral correspond-t-il aux attendus de l'accomplissement « dialectique » de la structure, ou faut-il y voir un facteur retardant voire une digression délibérée, déconnectée du cadre formel et du plan tonal dans lequel elle a été insérée ?

Exemple 68 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 235-245, réduction pour piano, « choral », transformations harmoniques correspondantes.

The image shows a musical score for Example 68, consisting of two systems of music. The first system covers measures 235 to 245. The vocal line is marked *ff* and includes a 'choral' section. The piano accompaniment is marked *p*. The score includes French lyrics: Ré, Sol, Ré, La, do, fa (Sol), Do, la, mi, la, ré, Sol7, Do, mi, Do/mi, la/mi, Do, la/do, Mi/sol#.

L'exemple 68 permet d'apporter un premier élément de réponse. Nous avons choisi de présenter seulement le choral en lui-même, déclamé par l'ensemble des vents, à l'exception des trompettes ; mais ne perdons pas de vue que le *pattern* de type 2 (présenté dans l'exemple précédent), pris en charge par les cordes, s'y associe sur l'ensemble de sa durée. Cette version de 1873

³²³ Gault, *The New Bruckner*, p. 17 : « Chorale-like melodies are referred to by Bruckner himself as "chorales" in his letters, diaries and sketches, and even in the finished scores of the symphonies [...] This element of his work derives both directly from Bach, and indirectly from Bach through Mendelssohn, whose "Reformation" Symphony and Overture to *Paulus* could have supplied Bruckner with examples of the cantus firmus-style application of chorale melodies in orchestral contexts [...] ».

indique une nuance double *forte* pour l'ensemble des pupitres, mais ne doutons pas que la puissance développée par la petite harmonie surpasse aisément la texture d'accompagnement des cordes du *pattern* de type 2 ; c'est en tout cas ce que nous avons pu vérifier directement dans l'ensemble des versions enregistrées que nous avons écoutées, dans lesquelles le choral a été nettement mis en valeur, sans que la nuance demandée aux vents n'ait dû être exagérée. Ainsi, les harmonies que nous avons déduites de ce passage (essentiellement rapportées aux dernières mesures) ne retiennent pas la ligne de basse des violoncelles et des contrebasses, qui terminent sur la fondamentale de l'accord mesure 245.

Nous pouvons en tout cas constater que l'intégralité des transformations harmoniques déployées dans ce choral se cantonnent scrupuleusement à notre domaine des transformations dites « fonctionnelles », sans ambiguïté aucune ; pourtant – et c'est là, à notre sens, que réside la grande habileté de Bruckner –, les premières mesures tonicisent brièvement le ton de *ré*_b majeur (évidemment très éloigné de *do* par leurs positionnements respectifs sur le cycle des quintes) mais la connexion avec les mesures 237-238, qui ramène sans heurts vers le ton de *do* majeur, exclut cependant toute transformation non-fonctionnelle, en jouant sur la parenté étroite des accords homonymes du mode opposé (*fa* mineur, mes. 237, et notons également que le *sol* qui lui succède n'est pas harmonisé, pour éviter que le *si* bécarre qu'il aurait dû contenir ne « frotte » malhabilement avec le *La*_b de l'accord précédent), et en cultivant certains archaïsmes liés à la modalité, tels qu'un enchaînement plagal (I-IV-I, mes. 235). Les derniers enchaînements (mes. 243-245) semblent ainsi nous ramener au XVII^e siècle³²⁴.

Exemple 69 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 247-250, réduction pour bois et violons, élément de choral en « faux-bourdon », transformations harmoniques.

247

Bois

mf

Mi/sol# La/do# fa#/la Si7/ré# Mi/sol# La/mi

Violons I & II

p

Ainsi, l'usage du choral semble exclure, chez Bruckner, toute entreprise de perturbation d'une harmonie de proximité scrupuleusement cantonnée à des enchaînements fonctionnels, qui s'appuient sur de simples accords à trois sons (à l'exception de la septième de dominante mesure

³²⁴ Williamson, « The Brucknerian Symphony: an Overview », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 80-81 : pour l'auteur, l'idée d'anachronisme est essentielle. L'anachronisme lié à l'usage de figures dérivées du répertoire religieux doit s'envisager, chez Bruckner, comme un moyen d'enrichir le style symphonique, et pas nécessairement comme une volonté univoque d'opérer un transfert de la symbolique religieuse vers le répertoire symphonique.

240 qui est, c'est assez peu fréquent chez Bruckner pour être souligné, résolue de façon conventionnelle), au sein desquels se glissent toutefois quelques archaïsmes de type modal, éminemment chargés d'une symbolique sacrée ; John Williamson considère également que ce passage s'inscrit dans la continuité de la monodie du début du groupe, et que cette « pseudo-polyphonie » constitue un moyen de générer localement une certaine tension³²⁵.

A la suite de la présentation de ce choral, c'est bien l'ensemble de cette deuxième section qui se perpétue selon ce même caractère. Ainsi, dès la fin de l'exemple précédent, apparaît un nouvel élément, fortement apparenté au précédent, qui simplifie encore les relations tonales et qui entame véritablement ce processus d'étiollement ou d'évaporation précédemment noté ; cet élément de choral en « faux-bourdon »³²⁶, présenté dans l'exemple 69, privilégie les enchaînements résolutifs, et ce bien que la tonalité dans laquelle il est présenté se trouve pourtant dans un rapport de chromatisme avec la deuxième tonalité structurelle (*mi-fa*). Pour Bruckner, le plus important semble résider, à l'approche de la fin de l'exposition, dans l'installation de zones tonales harmoniquement « calmes » et stables, au sein desquelles sont ostensiblement exclus les enchaînements non-fonctionnels ; ceci reste d'autant plus important que les diverses tonicisations momentanées, parcourues par le plan tonal, sont pour la plupart assez éloignées de la deuxième tonalité structurelle dans laquelle le groupe *C* a pourtant bel et bien débuté (*ré*, majeur au début du choral mesure 235, puis *mi* majeur au début du « faux-bourdon » mesure 247). Ce « faux bourdon » constitue ainsi la matière principale de cette phase d'étiollement, en faisant l'objet d'un travail de réponses en écho, lesquelles vont s'intercaler entre chaque redite harmoniquement variée de cet élément (cors, mes. 251-52, puis mes. 256-57, et enfin mes. 262-66). Le dernier de ces trois échos joués par les cors est une citation exacte du motif du *Miserere nobis* du Gloria sa Messe n° 1 en *ré mineur*, WAB 26³²⁷.

Nous avons pu précédemment remarquer que l'usage de différents *patterns* rythmiques jouait un rôle essentiel dans la structuration interne de l'ensemble de ce groupe *C* ; nous avons également constaté que le choral des mesures 235-245, tout comme ses dérivés en « faux bourdon », étaient étroitement associés à l'évolution de ces *patterns* successifs ; le sens du lien de causalité qui les unit nous apparaît cependant difficile à déterminer. Le *pattern* est-il simplement transformé par l'impulsion dérivée de l'ordonnancement des idées mélodiques successives, ou alors, au contraire, les idées mélodiques, qui ne répondent pas ici exactement à une logique de développement motivique, s'insèrent-elles, selon une relation de subordination, dans des plages temporelles délimitées par les différents *patterns*, aux proportions prédéfinies, et qui répondent à leur propre logique intrinsèque ? Une fois encore, les différents paramètres, tels que l'harmonie (à la fois dans sa dimension transformationnelle mais également dans sa dimension de fréquence des changements) ou le rythme, se prêtent difficilement à une investigation isolée dans un but de compréhension globale des mécanismes du discours : ils demeurent en effet étroitement associés dans les diverses phases de déploiement ou de repliement du matériau musical.

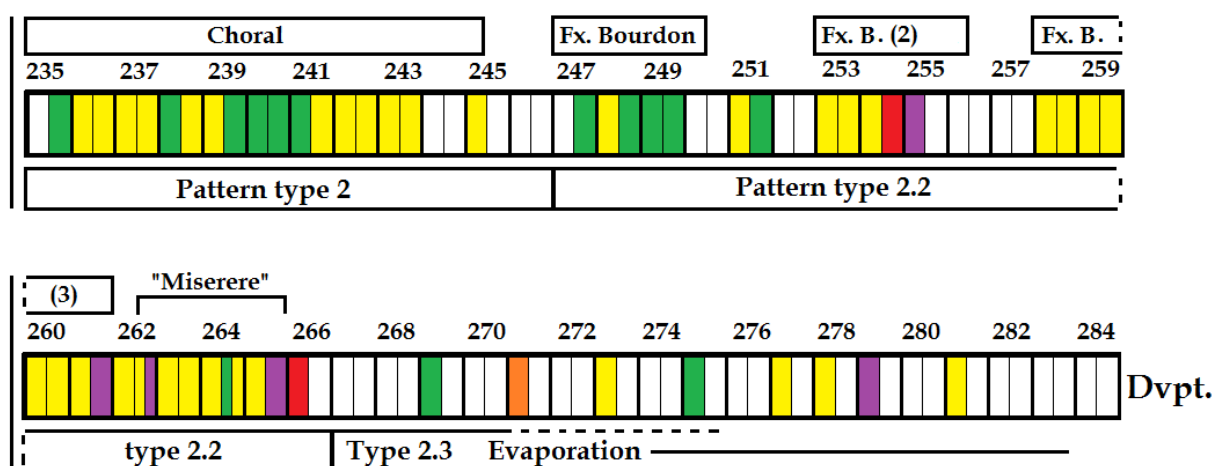
³²⁵ *Ibid.*, p. 81: « The tension generated by the alteration of unison and accompanied fanfare results in a chorale-like figure that fills out the steady minim melody with a more elaborate pseudo-polyphony (bars 235-245) ».

³²⁶ Tröller, p. 23, a bien noté l'usage systématique des différents accords dans leur premier renversement en « sixtes parallèles ».

³²⁷ Voir Langevin, *Bruckner*, p. 135 et en annexes p. XVI.

Ces phases successives se confondent avec la primauté qu'affirme de façon discontinue le travail mélodique en lui-même ; c'est ce que montre la figure 63. Nous y retrouvons ainsi l'ensemble des transformations harmoniques isolées dans les deux exemples précédents, qui sont également mises en perspective, au sein de l'ensemble de cette deuxième section, avec l'évolution des différents *patterns* dérivés du « type 2 » qui est initialement associé au choral. En dépit de quelques transformations isolées (mes. 254-55, 265-66) qui, en réalité, échappent à notre catégorisation³²⁸, nous pouvons constater que l'épisode ainsi isolé, dans son ensemble, se déploie selon des enchaînements harmoniques dits fonctionnels, peu générateurs de tension (diatonisme et enchaînements résolutifs). Cette physionomie doit également faire l'objet d'une comparaison à distance avec le groupe *B*, qui, nous l'avons constaté, se caractérise à la fois par une dissociation nette entre les retours successifs de l'idée principale et les phases de transition qui les relie, mais également par une physionomie générale d'où ressort une tension harmonique et rythmique nettement plus affirmée. Nous pouvons également constater que la phase terminale d'évaporation coïncide sans surprise avec un espacement des transformations harmoniques.

Figure 63 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 235-284, modélisation des transformations harmoniques et disposition des éléments de choral.



³²⁸ Pour l'essentiel, il s'agit de l'enchaînement d'accords majeurs *Sol-Fa*, qui est en partie contraire à la logique « fonctionnelle » de circulation des accords au sein de l'espace tonal, et que nous avons catégorisé en conséquence : ce principe se retrouve quel que soit le contexte fonctionnel dans lequel on retrouve cet enchaînement : I-VII, II-I, V-IV, VI-V, etc...

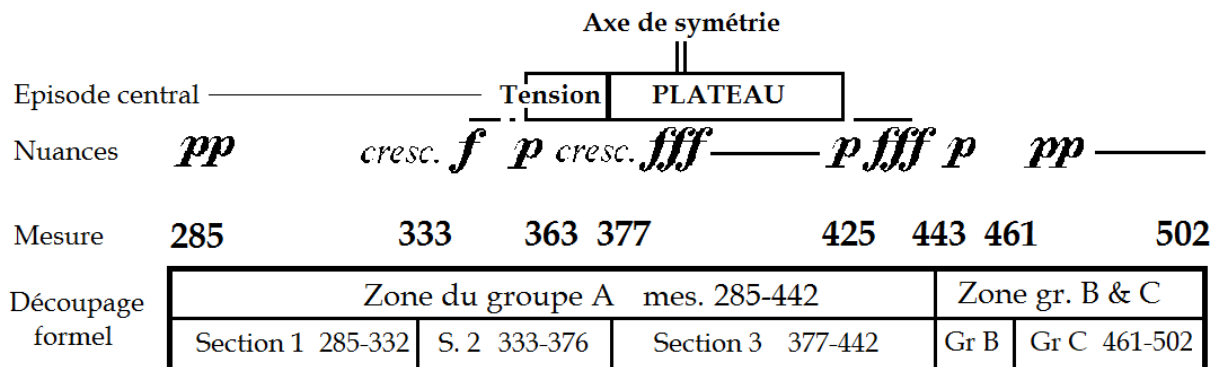
Nous avons également considéré que la mesure 266 débute directement par l'accord de *Mi*, qui est sous-entendu ; l'inflexion de deux notes de l'accord (ce qui donne *mi-fa#-la-si*) à la fin de la mesure peut faire l'objet de nombreuses interprétations contradictoires, nous l'avons considéré comme une transformation non significative. De même, l'accord de « sixte-sensible », dernier temps de la mesure 254, fait l'objet d'une transformation non-catégorisée avec l'accord précédent (*mi-si dim.*) tandis que la relation diatonique nous semble évidente avec l'accord suivant (*si dim.-ré*, deux notes communes, bien que la conduite des voix ne le permette pas) ; tous ces enchaînements répondent plutôt à une logique modale, donc antérieure à l'harmonie dite « fonctionnelle » fixée dans la seconde moitié du XVII^e siècle.

Développement

Principes généraux de structuration

Au sein de ce premier mouvement, c'est bien le développement qui a été le plus affecté par la première vaste révision effectuée en 1876. Nous renvoyons le lecteur à notre figure présentée au début de ce chapitre, mais c'est bien Dermot Gault, dont les travaux ont récemment abordé la dynamique de révision brucknérienne en profondeur, qui apporte les informations les plus précises sur l'amputation de 46 mesures pratiquée dans ce développement³²⁹. En nous cantonnant à notre *Urfassung*, nous pouvons toutefois constater que les proportions initialement fixées étaient parfaitement cohérentes, tout en semblant répondre à des logiques multiples. Ces logiques ne sont pas contradictoires, mais elles dépendent d'un certain nombre d'éléments qu'un développement de forme sonate se doit, par convention, de respecter. D'une part, Bruckner a choisi de traiter le contenu thématique de ce développement de façon linéaire, en respectant l'ordre de présentation initial des trois groupes³³⁰.

Figure 64 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, développement central, découpage formel et plan des nuances d'intensité.



Pas de synthèse donc, même si (nous y reviendrons ci-après) les deux thèmes du groupe *A* sont partiellement réduits à leurs motifs structurants, tout en faisant dans un deuxième temps l'objet d'un habile travail de réassemblage. Nous retrouvons ainsi trois « zones thématiques³³¹ », clairement délimitées, qui font thématiquement écho à chacun des trois groupes de l'exposition ; la zone consacrée au groupe *A*, nous allons le voir en détail, est résolument hypertrophiée, et ce au détriment des deux autres (surtout de la *Gesangsgruppe*, contractée à l'extrême). D'autre part, le traitement *dramatique* du matériau manifeste, au contraire, un équilibre de proportions

³²⁹ Gault, *The New Bruckner*, p. 76-78. La modification la plus significative concerne en effet la toute fin du développement, après la mesure 459 (repère *R* dans la version 1873). Les 44 dernières mesures, qui contenaient diverses citations wagnériennes, ont été simplement remplacées par 16 mesures. Pour approfondir cet aspect, les autres modifications mineures pratiquées au sein du développement sont explicitées en détail à la p. 78.

³³⁰ Voir la théorie des « rotations » du matériau de la forme sonate de Hepokoski et Darcy.

³³¹ Nous préférons l'usage de ce terme, moins ambigu.

étonnant qui s'affirme indépendamment de cette logique de redite cloisonnée des trois groupes thématiques. Enfin, la matrice intermédiaire du développement (pour paraphraser Xavier Hascher³³²) peut-elle faire émerger un parcours tonal articulé avec cohérence, et propre à s'insérer dans cette structuration hétérogène ?

Les différentes plages de nuances semblent structurer formellement ce développement (voir la figure 64) : nous pouvons clairement y distinguer cet épisode central, constitué dans un premier temps d'une intensification associée à une densification rythmique rapide (« tension »), puis dans un deuxième temps d'un large « plateau d'intensité » (mes. 377-425), triple *forte* et *tutti*, qui fait puissamment réapparaître le thème principal du gr. *A*, dans sa tonalité d'origine, tout en le prolongeant d'un vaste travail de variation motivique au cours duquel l'intensité ne décline pas. La « dissipation » apparaît ainsi seulement mesure 425. La proportionnalité quasi-exacte de cette disposition nous apparaît d'un grand intérêt ; il semble peu probable qu'elle soit le fruit du hasard mais interroge toutefois sur les modalités de conception de la composition et du degré de synchronisme dans le traitement des différents paramètres. En effet, la phase initiale et la phase finale, toutes deux dans une nuance double *piano* et d'une durée de soixante mesures environ, entourent cet épisode culminant d'une longueur approximativement équivalente. Nous pouvons également remarquer que de courtes répliques, *forte*, ceignent l'épisode culminant (mes. 340 en amont, puis mes. 433 en aval). L'idée de rééquilibrage de la structure par l'intensité apparaît cohérente. Cet usage (conscient ou inconscient ?) d'une sorte de plan proportionné appliqué à l'évolution des nuances d'intensité fait fortement écho au développement du Scherzo de « La Grande ».

Retraitement des idées thématiques

Un autre point à signaler réside dans la place minimale accordée aux groupes *B* et *C* dans ce travail de développement. Nous avons pu prendre la mesure de la *Gesangsgruppe* au cours de l'exposition : l'idée principale, d'une durée de quatre mesures et fortement caractérisée par son unique motif structurant (voir l'exemple 64), y faisait l'objet d'un traitement continu de variation motivique souligné par des harmonies de proximité à la fois complexes et rapprochées, dont la densité produisait en elle-même un contraste avec la conformation interne des groupes *A* et *C*. Ce travail initial se trouve ici considérablement contracté (16 mesures seulement, mes. 443-458), il est introduit par un simple renversement du motif principal aux violons II³³³. L'homogénéité de la texture employée à cette occasion est en tous points semblable à celle du modèle du groupe *B* lui-même, mais sa brièveté interdit logiquement toute amorce d'un travail plus ambitieux de variation et de développement ; en conséquence, ce court épisode semble faire office de simple réminiscence du groupe *B*, mais pas davantage : de plus, le fait que l'idée principale soit camouflée par un travail contrapuntique (ce qui n'est pas le cas du thème principal du groupe *A*) témoigne de la volonté d'en affaiblir l'importance et le « poids » structurel.

³³² Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 215 et suivantes.

³³³ Nous renvoyons à Tröller, qui propose un exemple de ce passage p. 26. Le fait que son travail se soit porté sur la version de 1878 n'a que peu d'incidence, même si la partie de contrechant des violons I a été partiellement réécrite (pour information, la mesure 405 de la version 1878 correspond à la mesure 443 de l'*Urfassung*).

La section consacrée au groupe *C*, dans notre *Urfassung*, déploie un vaste complexe harmonique dont la révision de 1876, nous l'évoquions précédemment, a significativement modifié la fonction initiale³³⁴. Introduite par un roulement de timbales, cette section finale du développement déploie une série de références à Wagner (références relativement discrètes car modifiées dans leur essence harmonique), entrecoupées d'un élément nouveau (mes. 469-476), dans l'exact esprit de la réalisation rythmique (usage exclusif de valeurs longues) et de la conduite des voix des différents éléments de « choral » du groupe *C*. Concernant Wagner, Dermot Gault a identifié deux références précises³³⁵, mais il nous semble qu'une troisième peut également être relevée ; Josef Tröller l'évoque pourtant, mais sans y faire explicitement référence. Cette citation discrète renvoie au motif initial de *Tristan*, vidé de sa substance harmonique et du fameux « accord de Tristan » (voir l'exemple 70). La suppression, au cours de la révision de 1876, de l'ensemble de ces références « extérieures » à sa propre œuvre a semble-t-il incité Bruckner à légèrement transformer le seul élément de cette section originellement présent dans l'*Urfassung* et conservé à l'issue de la révision (les mes. 469-476) pour affirmer plus explicitement une référence à sa propre *Symphonie n° 2*³³⁶.

Exemple 70 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 467-469, vents, citation de *Tristan*.

The image shows a musical score for Example 70. It is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 467. The instruments listed are Flutes, Hautbois, and Clarinettes. The music starts with a piano (*p*) dynamic. A slur covers measures 467, 468, and 469, with the text "Citation de Tristan" written above it. The notes are: a half note F#4, a half note G4, a half note A4, and a half note B4. The dynamic changes to pianissimo (*pp*) at the end of measure 469.

Concernant la vaste zone consacrée au groupe *A* (mes. 285-442), l'analyse thématique des trois sections qui la composent doit être mise en perspective avec les propriétés respectives des deux thèmes du groupe, dont nous évoquions, au cours de leur présentation liminaire, une certaine différence intrinsèque de caractère qui aurait inévitablement des répercussions sur les modalités de retraitement et de variation qui allaient leur être appliquées au cours du développement. Cette différence de caractère, nous l'avons vu, est essentiellement liée à la conformation des différents motifs. Tandis que le thème principal, construit à base d'arpèges, tire sa caractérisation (et sa charge rhétorique forte) de ces derniers qui, de ce fait, imposent une « précontrainte » à l'harmonie afférente (ce que nous évoquions au moyen de la formule « harmoniquement précontrainte ») ; le thème secondaire, en revanche, qui est construit à la fois par des mouvements

³³⁴ *Ibid.*, p. 26 : « In dieser motivischen Wendung klingt ein von Bruckner eliminierte Tristan-Zitat aus der 1. Fassung nach; daher seine in engen Intervallräumen kreisenden Tonbewegungen. Die Wendung hat aber umgestaltet und losgelöst von ihrem unsprünglichen Zusammenhang, eine neue Funktion ».

³³⁵ Gault, *The New Bruckner*, p. 49 : « [...] followed by two Wagner references, the first of which is a rather ecclesiastical recollection of the theme of the *Liebestod* (1873 b. 463) [...]. In the second 'quotation' (1873 b. 479), a reference to the 'Sleep Motif' from *Die Walküre* [...] ».

³³⁶ *Ibid.*, p. 78 : « [...] and rhythmically altering 1873 bars 469-474 to reveal a kinship to the Second Symphony motto (1877 bars 415ff) [...] ». Voir également Tröller, p. 26.

conjoints et par du chromatisme, se montre indiscutablement plus libre, et doit permettre à la ligne mélodique supérieure, facilement sécable ou renversable, de s'adapter malgré tout sans difficulté particulière à un travail harmonique sous-jacent plus varié³³⁷. C'est bien cette dichotomie entre les deux grands thèmes initiaux de la symphonie, qui se révèlent à la fois complémentaires et antagonistes, qui va être exploitée par Bruckner durant chacune des trois sections qui constituent cette zone du développement consacrée au groupe *A*. La progression du plan tonal, assez complexe, va ainsi s'articuler selon les différentes procédures d'association et de recombinaison des principaux motifs issus de chacun des deux thèmes.

La section 1 (mes. 285-332) constitue une première illustration de ce travail attendu de recombinaison motivique. Elle se résume, dans sa phase dynamique (le début du développement permet en effet simplement d'installer une atmosphère calme au moyen de notes tenues et d'un glissement majeur/mineur), à une vaste séquence (ou « progression »), qui démarre mesure 301, et qui est ensuite transposée un ton au-dessus (mes. 317-328). Nous retrouvons, au sein de cette séquence, le motif initial du thème principal (qualifié par Tröller de *A1a*) qui est à la fois renversé, augmenté (dans un premier temps), puis inséré dans une phase d'imitations successives qui s'achève lorsque le motif *x'* renversé du thème secondaire vient conclure la séquence. C'est ce qu'illustre l'exemple 71³³⁸.

Exemple 71 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 301-315, recombinaison motivique et transformations harmoniques.

301 A1a (Tröller), augmentation (thème principal) A1a (Tröller)

Instruments graves + Cors Bassons

p fa — Ré_b/fa — si_b

x', renv. (thème secondaire)

Hautbois et clar. Cors

Sol_b/si_b — Ré7 — (sol)

Nous pouvons également remarquer que c'est le motif issu du thème principal qui impulse les changements d'harmonie successifs : comme lors de la présentation initiale du thème, le motif constitue lui-même la fondamentale et la quinte de l'accord qui devra y être associé ; le procédé

³³⁷ *Ibid.*, p. 49 : l'auteur a également perçu les potentialités de développement offertes par la coexistence de ces deux caractères distincts.

³³⁸ Nous avons à cette occasion repris l'essentiel de l'exemple de Tröller, parfaitement pertinent (voir p. 24 de son ouvrage), tout en l'adaptant aux besoins de notre explication (on trouvera des différences minimales liées au fait que son exemple se porte sur la version 1878, mais aussi la dénomination des motifs et les transformations harmoniques que nous avons rajoutées).

d'augmentation pratiqué ici aurait pourtant pu permettre de s'y prendre autrement (en modifiant l'harmonie dès la mesure 303, par exemple), mais la progression harmonique se déclenche strictement par le travail écriture en imitation, comme si Bruckner considérait que la force rhétorique de ce motif, bien qu'ici modifié par un travail de variation contrapuntique, est indissociable de la fixité de l'harmonie qu'on doit lui associer. Cette fixité de l'harmonie initialement présentée durant l'exposition se retrouve également dans l'harmonisation du motif du thème secondaire : l'enchaînement hexatonique (ici *Sol*-*Ré*) est ainsi scrupuleusement conservé, de même que l'articulation conclusive (que nous avons fait apparaître dans notre exemple), qui permet d'établir la connexion avec la répétition transposée de la séquence.

La succession quasi-continue d'accords dont les fondamentales se trouvent à distance de tierce ne permet pas à cette première section de toniciser un degré quelconque (et ce bien que les trois premières transformations harmoniques de la séquence de base rentrent dans notre catégorie « diatonique », mais cet état de fait est trompeur car il ne se prolonge pas) : ce procédé est amplifié par le fait que la progression s'articule sur une alternance de transformations néoriemanniennes **R** et **L** (à l'exception de la dernière transformation, hexatonique), ce qui exclut, même brièvement, une phase de prolongation de type « division égale de l'octave » (obtenue grâce à plusieurs transformations hexatoniques successives) : au contraire, les seules transformations de type résolusif sont uniquement celles qui permettent d'établir les connexions entre chaque séquence (mes. 314-317, *Ré*⁷-*sol*, mes. 328-333, *Mi*⁷-*la*). Nous nous trouvons donc ici pour le moment dans une logique de balayage harmonique par séquences successives, qui ne favorisent pas l'émergence de « points de stabilité » (*Haltepunkte*).

Le même principe de recombinaison motivique est à l'œuvre à la fin de la section 3. Le prolongement du plateau d'intensité, consécutif à la présentation triple *forte* et *tutti* du thème principal (mes. 377), duplique aux vents le squelette rythmique du motif *Ala* (Tröller), puis sa diminution rythmique à partir de la mesure 403. La phase de dissipation, qui intervient en deux temps (mes. 426 puis 436), fait réapparaître le motif *x'* renversé du thème secondaire, mais dans une configuration différente : le motif fait en effet l'objet de deux translations successives, qui permettent d'opérer idéalement la transition avec la zone consacrée aux groupes *B* et *C* (qui démarre mes. 443), ainsi que sa préparation tonale selon des modalités conventionnelles.

Articulation du plan tonal

La dimension essentiellement contrapuntique de ce développement est évidente. Les épisodes qui s'appuient sur un retour quasi textuel du matériau initial (comme le début du « plateau », mes. 377, avec le thème principal) pèsent proportionnellement bien peu, bien qu'ils soient dramatisés à l'extrême, en comparaison des multiples phases au sein desquelles la logique de variation contrapuntique exploite sous différents angles les potentialités offertes par la construction intrinsèque du matériau thématique initial. En revanche, force est de constater que la charpente du développement lui-même, essentiellement constituée par cette logique d'encadrement proportionné du « plateau d'intensité » central, ne s'accorde que faiblement avec une fonction plus traditionnelle d'enchaînement cadentiel (et de retour à la tonique) qui procéderait par

grandes étapes faites de modulations successives, articulées et « stabilisées » de façon homogène au même niveau. En cela, l'emphase et le lyrisme volontiers excessifs du « plateau d'intensité », présenté directement dans le ton principal, vont clairement à l'encontre des attendus d'une progression cadentielle claire, à l'échelle du développement, qui procéderait de façon plus traditionnelle par l'exploration systématique des divers degrés secondaires de la « matrice » de ce ton principal. La logique tonale de ce développement est ainsi difficile à saisir : la dramatisation du thème principal du groupe *A* en constitue la clé de voûte, mais elle lui confère une sorte de « statisme » structurel, qui est toutefois amendé par l'usage, essentiellement dans la première partie, de séquences harmoniques. De même (et c'est là à notre sens le point essentiel concernant la logique d'articulation tonale du développement), nous pouvons constater que la majeure partie des transitions et des préparations tonales qu'elles contiennent font coexister deux logiques contradictoires : d'un côté la multiplication, au niveau harmonique de surface, des enchaînements chromatiques ou hexatoniques, et de l'autre, en dernière instance, une phase de préparation, plus conventionnelle quoique fortement réduite, qui réinvestit la relation tonale privilégiée de quinte descendante. Le début de la deuxième section (mes. 333) est ainsi préparé par sa septième de dominante (*Mi⁷-la*), tout comme la zone du groupe *B* (mes. 443, *Do⁷-Fa*). La phase d'intensification qui précède le « plateau » en constitue également un bon exemple³³⁹, tout comme la dernière phase de références à Wagner et au *Schlafzaubermotiv* de la Valkyrie (supprimée en 1876), qui clôture le développement et qui fait l'objet de l'exemple 72³⁴⁰. Ce vaste complexe harmonique constitue le seul véritable exemple du mouvement au cours duquel les relations hexatoniques sont multipliées sur une période très courte. En associant ce type de transformations à du chromatisme, Bruckner obtient de la sorte une vaste prolongation, harmoniquement statique, par arpégiation, de l'accord de *Fa* (mes. 479 à 488), qui prend fin dès que la septième de dominante de cet accord est conventionnellement résolue (mes. 487-488). Dès ce moment, notre exemple associe la logique d'analyse transformationnelle – sans surprise essentiellement résolutive – à une logique d'analyse fonctionnelle par degrés, qui s'articule ainsi de façon parfaitement claire jusqu'au début de la réexposition (mes. 503).

³³⁹ Entamée mesure 356, cette phase d'intensification s'appuie sur une succession d'enchaînements chromatiques assez statiques (*La_b-Sol-La_b-Sol-la^o-Si⁷*), avant d'articuler de façon parfaitement fonctionnelle l'enchaînement *do^o/sol-La⁹-ré* (qui marque le début de la 3^{ème} section mesure. 377).

³⁴⁰ Cet exemple est également choisi par Williamson, dans « The Brucknerian Symphony, an Overview », à la p. 87, exemple « 7.2 ». Le commentaire de l'exemple est succinct, mais Williamson expose l'essentiel, à savoir que l'harmonie, au sein de cette « possible » citation de Wagner, marque pourtant des différences « frappantes » avec ce dernier : « Not so much in the use of chromaticism as in the way that Bruckner allows a greater degree of prolongation of diatonic moments ». En réalité, nous l'explicitons ci-après, c'est bien l'association du chromatisme et des transformations hexatoniques qui produit ce résultat.

Exemple 72 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 479-503, cordes, transformations harmoniques et degrés.

479

Cordes

ppp

Fa — La — Si — Ré — Fa — Sol — La — La, / mi,

489

pp *cresc.* *dim.* *pp*

Timbales Cuivres

Do7/sol — Fa/la — (la) — sol[°]/si — La7 — ré/la — mi dim./sol

Ré: V II (9° sans f.) V7 i ii

503

ppp

Timbales Cuivres Timbales

Réexposition

(la) — La — ré

Ré: ii V I

Notons également que la première phase (jusqu'à la mes. 488) révèle un procédé, déjà recensé chez Schubert, de « saturation » dans l'usage exclusif d'accords majeurs sur une période prolongée ; en revanche, Bruckner emploie plus fréquemment que ce dernier l'accord de septième diminuée dans une logique purement fonctionnelle (accord de neuvième mineure sans fondamentale), comme ici mesure 491 (sur le deuxième degré « majoré », associé à une pédale de dominante).

Remaniement de la réexposition et résolution tonale de la structure

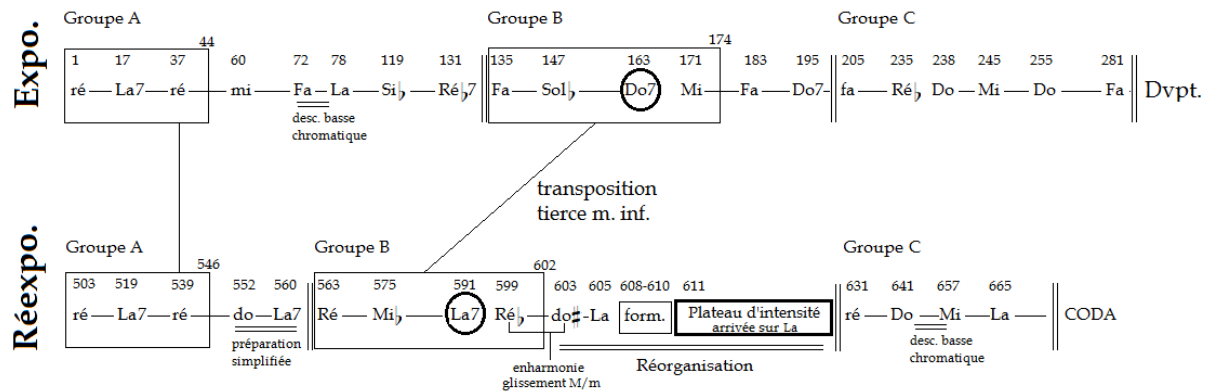
Tout comme chez Schubert, l'usage d'une comparaison à distance entre une exposition et une réexposition de forme sonate réduites à l'articulation des principaux événements harmoniques qui les composent (sans parler de « ligne » schenkérienne), doit permettre ici de révéler la mise

en œuvre des processus de résolution tonale et la façon dont ils s'intègrent dans une éventuelle dynamique de retraitement voire de réorganisation de la structure formelle. Nous avons déjà eu l'opportunité d'évoquer, au cours de notre travail, l'intérêt – mais également les limites relatives – de la méthode d'analyse systématique de la forme sonate d'Hepokoski et Darcy : à ce propos, nous estimions déjà que la méthode de juxtaposition des squelettes harmoniques respectifs de l'exposition et de l'exposition, telle que nous l'avions exploitée jusqu'ici, était en définitive plus adaptée pour appréhender la complexité schubertienne du retraitement de la forme sonate, largement révélée dans les différents mouvements de « La Grande ». S'enfermer en effet dans une logique explicative (certes parfaitement cohérente) quasi-exclusivement concentrée en quelques « points » de passage, intrinsèquement liés à la structure elle-même et de fait condamnés à porter l'intégralité de la charge résolutive de la forme, montrait déjà clairement ses limites chez Schubert. Nous avons alors pu constater que le traitement global de la forme, avec « La Grande », avait en quelque sorte changé d'échelle. La pensée schubertienne semblait davantage se fonder sur une autonomie et une caractérisation plus grande du matériau thématique, en s'incarnant dans des procédés de développement et de mise en tension plus complexes, pensés par zones tonales plus vastes, interconnectées, parfois chargées d'imprévu mais le plus souvent génératrices de contrastes (de strates rythmiques, d'harmonie, d'intensité...), lesquels qui devenaient eux-mêmes constitutifs de la forme. Cette dimension d'imprévu, impliquant des remaniements parfois significatifs qui permettaient de corriger la dérive excessive de certaines trajectoires harmoniques au cours du mouvement, reposait notamment sur des séquences ou formules résolutives qui pouvaient s'envisager tant en termes de types que de densité des transformations harmoniques de surface qui les composaient. Dans cette perspective, la notion de rééquilibrage formel intervenait également à plus grande échelle ; c'est ainsi que l'on a pu noter l'usage d'une introduction ou d'une coda qui avaient acquis non seulement un poids presque équivalent à celui de l'exposition ou du développement, mais également une fonction résolutive permettant d'achever ce que la réexposition, au niveau tonal, avait parfois laissé en suspens.

Dans ce 1^{er} mouvement, la figure 65 doit attirer notre attention sur un certain nombre de particularités. Tout d'abord, Bruckner semble avoir pensé à distance le poids relatif des diverses présentations thématiques et la façon dont elles allaient influencer sur les proportions définitives de la structure dans son intégralité (développement et coda compris). De fait, le retour du groupe *A*, nettement étendu au cours du développement, s'accompagne ici d'un raccourcissement significatif : les 44 premières mesures sont, de façon logique, textuellement répétées dans le ton principal, mais la deuxième section (nous renvoyons à la figure 60) est intégralement supprimée. La période *b* se résume ici à une seule et unique présentation du thème secondaire, subtilement réharmonisé (mes. 539-546), auquel succède ce que nous avons qualifié de « préparation simplifiée », qui assure de façon conventionnelle le basculement du groupe *B* dans le ton principal majoré (mes. 552-563), au moyen de trois répétitions successives du motif *x* renversé du thème secondaire³⁴¹.

³⁴¹ Exactement comme à la fin de la « zone » du groupe *A* du développement (mes. 436-442).

Figure 65 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, exposition et réexposition, comparaison par juxtaposition des principaux événements harmoniques.



A ce moment précis, la dynamique de résolution tonale de la structure est accomplie ; cette impression, toute provisoire mais bien réelle, est renforcée par le procédé de redite du groupe *B* (à quelques exceptions rythmiques marginales), transposé à la tierce mineure inférieure et désormais solidement installé dans le ton principal (voir la partie encadrée de la figure). C’est à ce moment-là, brutalement, que la forme quitte sa trajectoire prévisible, guidée par cette transposition (et par le fait que le ton principal est déjà installé) : mesures 602-603, le synchronisme harmonique de la transposition textuelle est en effet rompu, et Bruckner opère un glissement enharmonique majeur/mineur (voir l’exemple 73), qui, en initiant une courte série de transformations ambiguës (qui hésitent entre une tonicisation de *ré* ou de *la*), débouche sur ce plateau d’intensité qui démarre mesure 611.

Exemple 73 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 601-605, réduction pour vents et cordes, glissement enharmonique.

601 603 605

Vents

Violons I

Altos

Violoncelles
Contrebasses

pp

pp

pp

pp

Ré₇ — do# — La

Glissement

Exemple 74 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 605-611, cordes, renversement motivique.

The musical score consists of three staves: Violons I, Violons II, and Altos. Measures 605-607 show the 'Motif principal' in Violons I and its 'Rétrograde' in Violons II. Measures 608-610 show the 'Interversion' of the motif in Violons II and the 'Motif pr. renversement' in Altos. Measure 611 shows the 'Motif pr. renversement' in Violons I. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking is *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo).

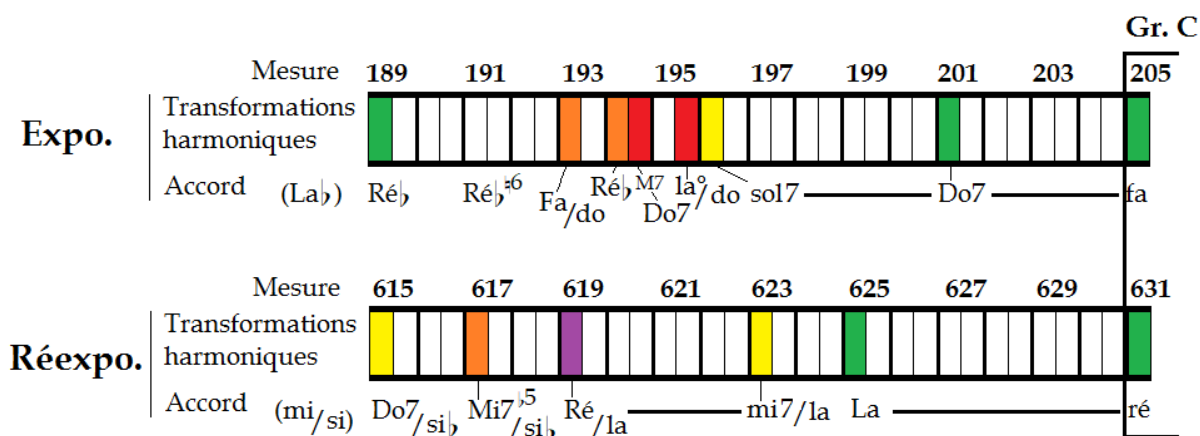
De même, cette phase est soulignée par l’usage soudain, mesures 608-610, d’un procédé contrapuntique inédit qui affecte l’ordonnancement de la périodicité motivique installé depuis le retour de la *Gesangsgruppe*, scrupuleusement hérité de l’exposition et, sans surprise aucune, textuellement réexploité. Nous avons, à cette occasion, déjà constaté que le groupe *B*, dans son intégralité, était construit autour d’un « motif principal » et de son rétrograde rythmique, qui constituaient deux déclinaisons, à la fois complémentaires et opposées, du *Bruckner Rhythmus*. Rappelons que leur complémentarité constitue l’essence de l’élément thématique principal lui-même (nous renvoyons à la demi-phrase *a*, exemple 64) ; tandis que les différentes phases de transition, intercalées entre les présentations successives de cet élément thématique de quatre mesures, exploitent davantage l’idée d’opposition, soit par juxtaposition, soit par le biais d’une répétition isolée de l’une ou l’autre des deux déclinaisons de ce motif (c’est par exemple le cas de la transition qui démarre mesure 579, et qui, jusqu’à la mesure 598, va réitérer de façon exclusive le rétrograde rythmique, pour l’essentiel aux violons II). Quelles qu’eussent-été, jusqu’à la mesure 607, les diverses variantes appliquées à ces deux éléments motiviques, Bruckner avait pris le soin de dissocier le squelette rythmique (le *Bruckner-Rhythmus*) de la ligne mélodique hautement caractéristique du motif principal : en effet, les diverses phases de tran-

sition avaient soit maintenu scrupuleusement la réitération de ce dessin, caractérisé par un mouvement conjoint descendant sur le triolet de noires puis par une chute d’octave (nous renvoyons à l’exemple 65 de préparation harmonique du groupe C), soit dissous celui-ci dans une simple arpégiation, à la fois peu caractérisée mais qui permettait toutefois au rythme d’assurer une continuité de caractère (voir mes. 145-146 ou mes. 573-574, où nous retrouvons l’usage à distance du même procédé).

En revanche, les mesures 608-610 s’appuient bien sur le renversement strict du motif principal, joué aux altos, comme le montre l’exemple 74. Il est en outre « mis en tension » en étant juxtaposé avec une variante « intervertie » du motif principal, où les troisième et quatrième temps du motif d’origine précèdent cette fois-ci le triolet, mais sans modification du dessin mélodique original (violons II, mes. 608 et 610). Nous pouvons encore une fois, grâce à ce passage, constater le haut rôle stratégique réservé aux retraitements contrapuntiques des éléments motiviques principaux.

Cependant, il est tout à fait étonnant de constater qu’en dépit de la soudaineté et du caractère totalement imprévisible, voire gratuit, de cet épisode, qui conduit dès la mesure 603 à une réorganisation complète des harmonies de proximité de la seconde partie du groupe B, les proportions du groupe B lui-même sont quasiment maintenues, et le plateau d’intensité (qui démarre, mesure 611, à la suite de ces trois mesures soulignées par le renversement du motif principal) se substitue simplement à la phase initiale de préparation tonale du groupe C, en l’amplifiant certes, mais d’une part grâce à l’usage exclusif des mêmes motifs (le *Bruckner-Rhythmus*), et d’autre part en conservant *in fine* la même trajectoire tonale, au niveau intermédiaire, que celle qui eût été obtenue si la transposition du groupe B avait été menée à terme ; c’est ce que montre la figure 66.

Figure 66 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 189-205 puis 615-631, comparaison des transformations harmoniques en fin de groupe B.



Nous pouvons à cette occasion remarquer que si la périodicité des enchaînements harmoniques est (sans surprise) essentielle chez Bruckner, la *régularité* de ceux-ci fait l'objet, dans ce mouvement de symphonie en tout cas, d'un traitement local plus souple qui, nous allons pouvoir le vérifier, est cependant corrigé et « normalisé » à plus grande échelle. Remarquons que lors de l'exposition, l'approche tonale du groupe *C* se fait par l'intermédiaire de \flat VI (accord de *Ré* \flat , mes. 189, enrichi mes. 191 de sa sixte augmentée), qui déclenche un enchaînement usuel de « sixte allemande » (avec l'arrivée sur l'accord de quarte et sixte du ton principal du groupe, mes. 193) : la résolution de cet enchaînement est retardée par cette série d'enchaînements chromatiques rapprochés, mes. 194-195, avant que l'enchaînement *sol*⁷-*Do*⁷-*fa* (*ii*⁷-*V*⁷-*i*) ne réinstalle une polarisation et une fonctionnalité harmonique parfaitement claires. La station plus prolongée sur chaque harmonie fonctionnelle est également caractéristique, même si leur irrégularité est manifeste (5 mesures sur *sol*⁷, puis quatre mesures sur *Do*⁷, tandis qu'en comparaison, la dominante *La*, lors de la réexposition, est quant à elle maintenue 6 mesures). C'est à ce moment précis que la comparaison proportionnée par juxtaposition nous permet d'apprécier un aspect étonnant de la logique compositionnelle brucknérienne : remarquons que cette approche du groupe *C* se concentre sur les 16 mesures qui précèdent le début de ce groupe. Bruckner semble avoir préalablement adopté une périodicité de quatre mesures à appliquer dans les changements d'harmonie successifs, en ayant pour cela anticipé et mesuré des points de passage précis. En effet, exactement 12 mesures avant le groupe *C*, et ce dans les deux cas de figure (expo. et réexpo.), la tonique est rapidement présentée sous sa forme cadentielle d'accord de quarte et sixte, avant de voir, lors de l'exposition, sa résolution retardée. C'est bien le retardement de cette résolution qui semble avoir conduit Bruckner, afin d'éviter de maintenir trop longtemps l'accord de passage de septième diminuée du deuxième temps de la mes. 195, à anticiper l'accord *ii* de *sol*⁷, qui intervient en réalité une mesure trop tôt (toujours selon cette périodicité supposée de quatre mesures) ; il semble s'agir d'une stratégie délibérée mais purement locale d'accélération ponctuelle des enchaînements, qui produit un décalage, une perte de régularité, qui est cependant rapidement rattrapée. Nous pouvons également remarquer que lors de la réexposition, cette trajectoire harmonique globale est conservée et même clarifiée : la courte phase de chromatisme est supprimée, et l'accord *ii*, ici *mi*⁷, est placé quatre mesures après l'accord de quarte et sixte (mes. 623) et huit mesures avant le retour du groupe *C*. En revanche, nous pouvons noter une dernière irrégularité – mais comprenons bien que ces irrégularités sont calculées –, qui anticipe de deux mesures l'apparition de l'accord de dominante, probablement afin d'amplifier son poids au sein de l'enchaînement cadentiel.

Le groupe *C* fait également l'objet d'une réorganisation ; il est nettement raccourci (42 mes. contre 80 mes. lors de l'exposition) ; le choral et les éléments de choral en faux-bourdon sont intégralement supprimés, ce qui permet d'accentuer et de concentrer la fonction cadentielle du groupe, et ce même si l'accent formel décisif (à savoir la confirmation du ton principal) va être déplacé vers la coda. Dans un premier temps, la préparation de dominante explicitée dans la figure 66 permet d'enchaîner mesure 631 sur le retour de l'élément thématique initial du gr. *C*, transposé cette fois-ci dans le ton principal. Il est, comme lors de l'exposition, associé au même *pattern* rythmique joué par les cordes (qualifié de « type 1 »). Cependant, le synchronisme de la transposition à distance cesse dès la mesure 635. À cette première phase (élément thématique à l'unisson, aux vents, associé au *pattern* de « type 1 », aux cordes) qui prend fin mesure 640,

succède directement une deuxième phase, un plateau d'intensité double *forte* et *tutti*, qui réinvestit le *pattern* de « type 2 », tout en réaménageant certains éléments : les altos développent une sorte de contrechant assez élaboré, qui, au sein d'une texture dense et serrée, se déploie autour d'une phrase à l'articulation nette, déclamée par les trombones, comme le montre l'exemple 75.

Exemple 75 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 641-650, trombones et altos, motifs et transformations harmoniques.

The musical score consists of two systems. The first system shows the Trombones (alto and tenor) and Alto (strings) parts. The Trombones part starts with a 'ff' dynamic and is marked 'Incipit Th. principal'. The Alto part starts with a 'ff' dynamic and is marked 'X, rev. (th. secondaire)'. The second system continues the Trombones part with 'X, rev.' and the Alto part with 'X, rev.'. Below the score, a harmonic diagram shows the progression of chords: Do, Ré♭M7/do, ré♭/do, La♭/do, La♭5aug/do, Ré♭7/do♭, and si♭.

Nous pouvons constater que les diverses transformations du motif *x* du thème secondaire du groupe *A* sont à cette occasion associées, et de fait habilement camouflées : elles s'intègrent à cette phase de densification harmonique, qui s'appuie sur une succession rapprochée d'enchaînements chromatiques. Comme lors de l'exposition, le groupe *C* va ensuite basculer de façon définitive dans une phase d'évaporation. Ce plateau d'intensité va dans un premier temps se prolonger, jusqu'à la mesure 660, en étant toujours soutenu par le *pattern* de « type 2 » aux cordes, mais en l'absence complète d'éléments mélodiques caractéristiques ; en effet, une fois achevées leurs phrases respectives de l'exemple précédent, les trombones et les altos s'intègrent à la texture de l'orchestre, au moyen de simples notes tenues ou de figures d'accompagnement standardisées. C'est mesure 661 qu'un *diminuendo* global s'accompagne d'un passage à un type de *pattern* aux cordes nettement plus aéré (légèrement différent toutefois des types 2.2 et 2.3 de l'exposition, mais la logique est la même), et au silence soudain des instruments les plus graves (trombones, violoncelles et contrebasses). Cette dynamique s'articule scrupuleusement avec un espacement des enchaînements harmoniques et un retour à une fonctionnalité évidente. La trajectoire harmonique de l'exposition n'est cependant pas menée à terme, et ce de façon parfaitement logique ; si l'exposition s'était bien achevée sur la tonique de *fa* majeur (deuxième

tonalité structurelle), cette trajectoire tonale initiale, accompagnée d'une vaste phase d'évaporation qui est reproduite ici, permettait d'enchaîner de façon fluide sur le début du développement. Ainsi, pour mettre en place le dénouement du mouvement, Bruckner choisit de conclure la réexposition sur la dominante du ton principal, puis d'utiliser la coda comme une vaste phase d'affirmation conclusive du ton principal.

Coda

Cette vaste coda de 74 mesures se propose de suppléer efficacement à la rhétorique intrinsèquement peu conclusive du groupe *C* tel que pensé au sein de l'exposition. Comme nous venons de le voir, Bruckner, lors de la réexposition, n'a textuellement conservé que les premières mesures de ce groupe conclusif, transposées dans le ton principal, tout en procédant à la fois à une réorganisation de la structure restante, vidée de ses éléments de choral, et à un net raccourcissement de sa durée. Cependant, en ne menant pas à terme le processus cadentiel entamé de façon conventionnelle, la dimension résolutive du discours *appelle* cette coda, non seulement pour rééquilibrer les rapports de proportion de la structure à plus grande échelle (la réexposition se voit nettement raccourcie, ce qui pourrait induire un certain déséquilibre) mais aussi et surtout pour prendre réellement le temps nécessaire, cela semble important chez Bruckner, pour stabiliser une dernière fois le retour de la tonique, dans le mode mineur, et cette fois-ci sans ambiguïté aucune (*cf.* le groupe *B*). Les deux mesures de *Generalpause* (mes. 671-72) permettent de délimiter le début de ce processus de dénouement qui va se déployer selon trois sections successives, imperceptiblement de plus en plus courtes : tout d'abord, une vaste phase de densification et d'amplification de 37 mesures, harmoniquement stable sur la tonique du ton principal (mes. 673-709) ; puis une phase de rupture d'intensité, totalement contrastante, de 20 mesures (plus la levée en anacrouse, mes. 710-730) ; et enfin un plateau d'intensité, qui affirme une dernière fois les éléments du discours tels que présentés dans la première section (stabilité de l'harmonie, similarité du *pattern* et du travail motivique précédemment installés), mais de façon plus raccourcie (16 mesures, mes. 731-746), tout en ayant purgé les motifs d'essence chromatique installés dans la première section ; nous allons étudier plus en détail ces différentes phases.

La première section est marquée par l'usage d'un véritable procédé de densification rythmique à grande échelle, tel que nous avons pu le rencontrer à plusieurs reprises dans « La Grande ». La préparation du thème secondaire du groupe *A* procédait certes de la sorte, mais de façon nettement plus réduite, en se cantonnant à un raccourcissement progressif de cellules rythmiques peu caractéristiques. Ici, Bruckner procède à une vaste mise en tension, dont la finalité, parfaitement claire, est renforcée par la stabilité absolue de l'harmonie (qui démarre directement, comme dans les premières mesures du mouvement, sur la tonique du ton principal). Le *pattern* initial des cordes, qui produisait cette texture caractéristique par le chevauchement des différentes lignes mélodiques, est partiellement maintenu : les violons I et II reproduisent le même dessin (*l'incipit* mes. 674-75, est scrupuleusement identique), tandis que les altos, les violoncelles et les contrebasses installent une figure motivique d'une durée de deux mesures,

continuellement répétée, qui participe au processus (voir l'exemple 76). Ce motif va se perpétuer à l'identique jusqu'à la mesure 696 (avec un passage à l'octave supérieure mesure 692), avant d'évoluer (renversement du dessin), puis de se fondre petit à petit dans une nouvelle texture, qui prolonge la répétition des mêmes valeurs rythmiques mais dont les lignes mélodiques vont se stabiliser et se transformer en différentes déclinaisons d'arpèges.

Exemple 76 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 676-678 et suivantes, altos, violoncelles et contrebasses, motif de deux mesures.

The image shows a musical score for three parts: Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The score covers measures 676 and 677. Measure 676 is marked with a triplet '(3)' over the first three notes of the Alto part. The Alto part consists of eighth notes. The Violoncelles and Contrebasses parts consist of a steady eighth-note accompaniment. All three parts are marked with the instruction 'poco a poco cresc.'.

L'essence même de cette phase consiste, tout en utilisant cette texture évolutive des cordes comme support, en une mise en tension, par déstabilisation, des différents motifs issus de chacun des deux thèmes du groupe *A*. Le thème principal se voit encore une fois résumé à son motif initial *A1a*, comme lors de la deuxième section du groupe *A* et lors du début du développement. Bruckner va réutiliser ce motif comme élément de base, en l'associant à plusieurs procédés de densification et d'intensification, qu'il va faire évoluer de façon synchronisée afin d'amplifier l'effet ainsi produit : les présentations successives du motif vont en effet faire l'objet d'un travail de diminution (en trois étapes), associé à une présentation en tuilage ; le motif *x'* du thème secondaire va s'intégrer au processus, en faisant lui-même l'objet de présentations de plus en plus rapprochées. Le tout est soutenu par le motif des cordes (exemple 76) et par un *crescendo* continu appliqué à l'ensemble des pupitres. La transformation de ce motif (mes. 696-697) et la simplification de la texture coïncide, dans un deuxième temps, avec une phase de stabilisation plus globale : la dernière diminution du motif *A1a* est dès lors présentée de façon homorythmique, uniquement par les trompettes, jusqu'à la mesure 709 ; le motif « *x'* » du thème secondaire disparaît également à cette occasion.

Exemple 77 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 677 et suivantes, 3^{ème} cor³⁴², trompettes et trombones, travail motivique et phases de diminution.

Mes. 677-685

Mes. 685 à 691

Mes. 692-696

L'exemple 77 nous montre les trois étapes successives de densification du travail motivique, qui se concentre sur les trompettes, les trombones et le 3^{ème} cor (tandis que les bois assurent des notes tenues et que les cordes installent la texture déjà explicitée). À partir de la mesure 677, le motif *A1a*, dans sa conformation d'origine, est alternativement présenté, sous forme de tuilage, par les trompettes et les trombones ; le troisième cor vient ajouter une version légèrement modifiée du motif *x'* (la première note est répétée, afin de ne pas produire d'effet modulant), qui participe à cet effet de tuilage. La modification la plus significative est ensuite appliquée au

³⁴² Le 3^{ème} cor, en sons réels, sonne à l'octave inférieure, à la même hauteur que les trombones.

motif *A1a*, qui subit ce que nous pourrions appeler une « diminution partielle » : seules les deux rondes du motif d'origine voient leurs valeurs divisées par deux, tandis que la mesure centrale conserve sa longueur : c'est cette nouvelle disposition qui est ensuite une nouvelle fois diminuée à partir de la mesure 692³⁴³.

Notons, concernant cette large première phase de la coda, que l'augmentation de la tension est essentiellement obtenue par la confrontation, densifiée et amplifiée par tuilage, entre ces deux motifs rythmiques distincts qui sont clairement dérivés de chacun des deux thèmes du groupe *A*. C'est bien cette dialectique interne au groupe *A* qui est ici exploitée de façon exclusive : elle est placée au centre d'un processus de « tension-détente », ou « instabilité-stabilité », qui se déploie sur l'ensemble de la coda et qui est obtenu par ces divers effets de décalages rythmiques : c'est bien la résorption de ces décalages qui va apporter, par contraste, la stabilité recherchée. La dernière section (mes. 731) va jouer ce rôle : notons qu'il n'y a pas de « résolution » au sens dialectique du terme, à la superposition des deux motifs présentés dans l'exemple précédent. Jusqu'à la fin, cette juxtaposition se prolonge, mais cette fois-ci dans un cadre rythmique parfaitement stable et « vertical » ; pour parvenir à ce résultat, le motif du thème secondaire est réduit à *x* (sans l'anacrouse), et la dernière phase de diminution respecte également la même superposition, comme le montre l'exemple 78.

Exemple 78 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 1^{er} mouvement, mes. 731 et suivantes, flûtes, clarinettes, trompettes et trombones, dernière phase de superposition motivique.

³⁴³ Derek B. Scott, « Bruckner's Symphonies, a Reinterpretation », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 99: « Bruckner does not transform his themes by changing tempo, metre, and rhythm [...] Bruckner, it may be noted, uses inversion, augmentation, diminution, but not retrograde, which drastically affects rhythm ». Cette remarque, parfaitement exacte, est partiellement démentie dans ce passage, avec la diminution « partielle » du motif *A1a* de la mesure 685, ce qui, d'une certaine façon, affecte l'identité rythmique du thème en en déplaçant les appuis. En réalité, ce procédé permet d'étager plus progressivement la phase de densification tout en maintenant le tuilage.

739

Flûtes et Clarinettes

Trompettes

Trombones

X (3 dernières notes)

A1a dim.

II. Deuxième mouvement, Adagio

Avant-propos, questions formelles générales et dynamique de révision

Avant de proposer notre propre analyse de la version primitive de ce deuxième mouvement, il nous apparaît indispensable d'éclairer le lecteur quant aux problématiques engendrées par les révisions successives subies par celui-ci. Nous avançons précédemment, concernant cette symphonie, le chiffre communément admis de trois véritables versions ; en réalité, nous devons ici en rajouter une quatrième, spécifique à cet Adagio, et connue sous le nom de « version 1876 », qui a fait l'objet d'une édition spécifique (Nowak, 1980). Un examen comparatif, même mené de façon relativement superficielle, légitime sans aucune ambiguïté le fait que cette version intermédiaire ait également fait l'objet d'une édition ; nous allons rapidement y revenir. Cependant (et c'est bien là que réside le caractère impérieux de ces quelques remarques préliminaires), si dans le premier mouvement la dynamique de révision, quoique significative dans son ampleur, n'affectait aucunement l'ordonnement précis de la structure formelle, c'est en revanche tout à fait différent ici, ce qui n'est pas sans poser d'épineux problèmes d'analyse formelle ; problèmes auxquels se sont d'ailleurs également heurtés les exégètes antérieurs de cette œuvre.

Au moment de rapprocher cette structure d'un éventuel moule formel prédéfini et identifiable, il s'agit de faire preuve de discernement et de vigilance. Josef Tröller a ainsi évoqué un « rondo de structure symétrique » de type *ABCBA* : ce découpage est parfaitement recevable, mais il concerne la version tardive de 1889 (ce que l'auteur ne mentionne pourtant jamais clairement au cours de son analyse)³⁴⁴. Paul Gilbert Langevin évoque de son côté un mouvement qui « peut s'interpréter comme un lied-sonate » ; son analyse se rapporte sans équivoque à la version 1877, dont la structure serait de type *ABCCBA* + coda (laquelle est qualifiée de « péroration »)³⁴⁵. Avant même d'aller plus avant, des divergences d'interprétation totalement indépendantes du processus de révision apparaissent par simple comparaison des deux analyses : le *C* central de Tröller (version 1889) devient double chez Langevin, à savoir *CC* (version 1877) alors que le matériau en question est identique, n'ayant pas été affecté par le processus de révision. En réalité, Langevin considèrerait qu'ici, « comme dans la plupart des Adagios [...] les thèmes reparaissent en ordre inverse³⁴⁶ », étant amené à adopter une sorte de démarche de systématisation téléologique de la forme, en plaçant ce que nous qualifierons nous-mêmes de « groupe *C* » (effectivement divisible en deux sections) de part et d'autre d'un axe de symétrie autour duquel s'articulerait l'ensemble du mouvement : cette option n'est pas dénuée de fondements, mais elle devra selon nous être éprouvée à l'aune de la dynamique d'exploration des tonalités appliquée aux différentes sections, et plus spécialement aux éléments thématiques principaux qu'il nous faudra circonscrire avec précision à l'intérieur de la structure. De même, Tröller considère

³⁴⁴ Tröller, p. 31.

³⁴⁵ Langevin, p. 136.

³⁴⁶ *Idem*.

le retour de *B* et de *A* comme autant de « répétitions variées » des « groupes » initiaux, tandis que Langevin considère plutôt, une fois son axe de symétrie franchi, que le deuxième complexe *CBA* constitue une sorte « d'arche centrale » de type « divertissement-reprise » : cette option semble avoir été guidée par le caractère certes relativement libre du retraitement du matériau interne, que nous devons également soumettre à une comparaison précise. Le fait que son deuxième complexe *CBA* occupe une position dite « centrale » est ainsi rendu possible au moyen d'une légère distorsion, qui consiste à la fois à occulter le rappel très bref de *C* (mes. 172 de la version 1877) mais également à détacher du dernier *A* ce qu'il qualifie de « péroraison » et qui confère opportunément un caractère effectivement « central » à son « arche centrale ».

Par ailleurs, Vincent Schenck, dans sa thèse qui porte précisément sur cette problématique d'évolution de la forme au travers des différentes versions de cette symphonie, commet (selon nous en tout cas) plusieurs contresens en amalgamant *B* et *C* dans un seul et même vaste complexe *B*, ce qui le conduit à considérer la partie centrale (après « l'axe de symétrie » de Langevin, mes. 97-98 de la version 1877) comme un développement, pourtant placé à l'intérieur de *B*, tout en proposant, dans ses découpages, différentes sections structurelles à la fois totalement déséquilibrées et à l'intérieur desquelles les caractères que nous pouvons sommairement circonscrire manifestent une forte hétérogénéité, incompatible selon nous avec les conclusions qu'il en tire³⁴⁷. Quant à Dermot Gault, son travail lié aux implications inhérentes à la dynamique de révision brucknérienne l'amène à identifier avec pertinence la césure chronologique principale, concernant les évolutions successives de la structure formelle définitive, qui se révèle entre les versions 1873 et 1876 d'une part, et les versions 1877 et 1889 d'autre part³⁴⁸. Werner Notter propose également une analyse formelle succincte de la version 1873 de ce mouvement, qu'il compare également aux versions postérieures³⁴⁹ : il prend le parti de considérer le premier retour de *B* (mes. 105-128) comme un bref développement central, de part et d'autre duquel les deux vastes complexes *ABC* sont qualifiés « d'exposition » tri-thématique (mes. 1-104, dans la même configuration que ce que nous allons proposer ci-après) puis de « réexposition » (mes. 129-222). Cette interprétation ne manque pas de pertinence, car le rôle cadentiel de ce bref « développement » est évident, tout comme la variété de son travail contrapuntique autour du « thème *B* » qui témoigne d'un procédé d'écriture déjà observé dans le développement du premier mouvement (de forme sonate). D'autre part, les présentations successives du groupe *A* (qualifié par Notter de *Hauptthema* de forme sonate) demeurent bel et bien dans le ton principal, tandis que la première présentation de *B* en fait un véritable groupe contrastant, présenté dans le ton de la dominante. Toutefois, l'examen plus précis du plan tonal nous montrera que ce plan formel doit manifestement échapper à toute tentative de catégorisation précise : il ne s'agit pas réellement d'une forme sonate (la « réexposition » de Notter permet de faire réapparaître les trois groupes thématiques, mais n'implique qu'une résolution tonale partielle et peu affirmée

³⁴⁷ Schenck, p. 113, 114, 119, 136.

³⁴⁸ Gault, *The New Bruckner*, p 50: « The first two versions retain Bruckner's customary *ABABA* format ». Les versions 1877 et 1889 se démarquent ensuite, à des degrés divers, par une réécriture et une réorganisation formelle qui se porte sur l'ensemble de la seconde partie.

³⁴⁹ Werner Notter, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners* (Dissertation), München/Salzburg, Musikverlag Katzbichler, 1983. Voir plus spécialement les p. 74-75.

des groupes *B* et *C*) ; il ne s'agit pas d'un véritable rondo (*A* pourrait être alors assimilé à l'élément thématique stable, jouant le rôle du refrain, mais la périodicité de ses apparitions successives ne correspond pas exactement aux attendus du « rondo » type), ni d'un rondo-sonate, justement de par l'absence de véritable dynamique de résolution tonale des éléments thématiques secondaires (même si, mes. 177, le ton principal est brièvement visité). Mentionnons également, à des fins d'exhaustivité, divers ouvrages de vulgarisation, qu'il nous semble inutile de citer ici, dans lesquels est parfois évoquée la forme « lied » à cinq volets de type *ABA'B'A''* : c'est faire bien peu de cas du troisième groupe thématique. Quoi qu'il en soit, ces multiples approches, partiellement divergentes, témoignent d'une réelle difficulté pour l'analyste de faire impérieusement correspondre à un moule formel « figé » une œuvre dont le traitement de la forme, bien que cohérent dans son organisation interne, se trouve en réalité à la croisée de divers modèles préétablis, dont les propriétés respectives sont opportunément associées avec une liberté relative par le compositeur : on sera ainsi contraint de mettre en avant, de façon certes assez peu convaincante scientifiquement pour l'analyste, les termes de « fantaisie » ou de « divertissement », qui impliquent un retraitement assez libre d'idées thématiques qui, de leur côté, sont bel et bien affirmées avec clarté.

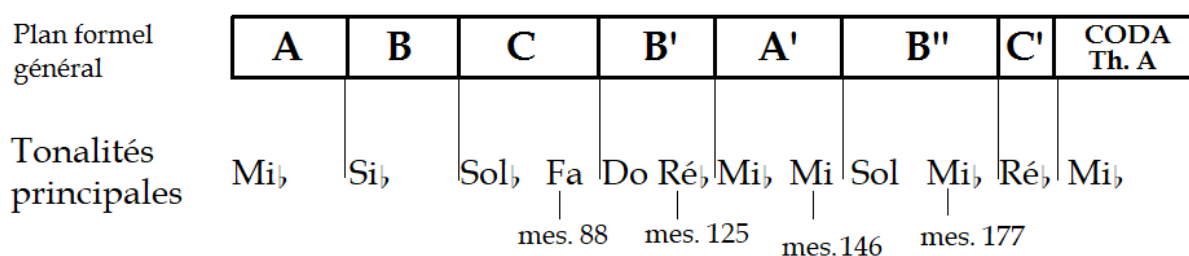
Notre propre tableau récapitulatif complémentaire et synthétique présenté en figure 67a doit permettre au lecteur à la fois d'identifier rapidement les correspondances thématiques et formelles entre chacune des versions successives, mais également d'apprécier de façon objective l'évolution de la structure formelle elle-même.

Figure 67a – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, comparaison de la structure formelle générale des quatre versions principales.

Version 1873	A	B	C	B'	A'	B''	C'	CODA Th. A
	mes. 1-32	33-64	65-104	105-128	129-160	161-212	213 224	225-270
Version 1876	A	B	C	B'	A'	B''	C'	CODA A
	1-36	37-68	69-107	108-131	132-167	168-219	220 229	230-289
Version 1877	A	B	C	B'	C'	CODA A		
	1-40	41-72	73-111	112-171	172 181	182-251		
Version 1889	A	B	C	B'	CODA A			
	1-40	41-72	73-111	112-153	154-222			

Nous pouvons ainsi constater que le matériau thématique, que nous présenterons en détail dans un deuxième temps, se polarise autour de trois « groupes » principaux *A*, *B* et *C*, de dimensions équivalentes (entre trente et quarante mesures) et à l'intérieur desquels la répartition entre « l'idée » principale d'une part, directement présentée et clairement articulée, et les éléments thématiques ou motiviques subsidiaires d'autre part, qui sont (nous le verrons) plus ou moins directement dérivés des idées principales, manifestent des relations de proportions équivalentes à ce que nous retrouvons déjà au sein des groupes thématiques du premier mouvement. Ici, la prolifération d'idées secondaires va cependant se développer de façon plus diversifiée, selon un plan tonal général qui va suivre sa propre logique dramatique sous-jacente, en articulant à la fois des phases de modulations complexes, des épisodes harmoniques fortement instables, mais aussi et surtout des phases de stabilité relative d'où émergent les divers éléments thématiques principaux qui, à cette occasion, sont présentés dans des tonalités diversifiées qui s'inscrivent dans un véritable réseau (voir la figure 67b ci-après, qui n'a retenu que les tonalités principales). Nous remarquerons à cette occasion que le groupe *B*, qui débute dans le ton de la dominante mesure 33, retourne à la tonique, en deux temps, lors de sa dernière présentation (*sol* majeur puis *mi* majeur, mesure 177, lors de la seconde et dernière répétition du thème *B* au sein de *B''*). L'ensemble est également guidé, de façon conventionnelle dans un mouvement lent de ce type, par une logique de variation thématique qui se manifeste à la fois par un procédé d'écriture par accumulation déjà clairement identifié (l'ajout de strates rythmiques), mais également par un travail d'imitation et de fragmentation d'une partie des motifs constitutifs du matériau de base.

Figure 67b – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, plan tonal général.



Pour revenir brièvement sur les implications formelles des révisions successives, nous pouvons constater que le premier vaste complexe *ABC* a essentiellement fait l'objet d'un rééquilibrage de sa segmentation interne tout à fait limité, portant notamment sur une régularisation de l'hypermètre (démarche là aussi assez banale chez Bruckner). En revanche, l'indétermination dont souffre la structure formelle elle-même dans son essence se traduit clairement par le changement de modèle et la réorganisation générale appliquée à l'ensemble de la seconde partie que l'on constate à partir de la version 1877 ; une constante cependant, la dynamique « rotationnelle » qui conduit à représenter le groupe *B* varié avant *A*. Selon les interprétations des autres analyses que nous avons citées, la vaste coda sera soit considérée comme telle, soit comme un

retour supplémentaire de *A* suivi d'une « péroration » ou d'une « codetta » (Langevin), soit comme un véritable retour de *A* (Tröller). Aucune de ces options ne nous semble pleinement satisfaisante : cet état de fait tient (nous y reviendrons également) à l'ambiguïté certaine liée à la dichotomie entre la dynamique de résolution tonale d'une part et la profondeur des modifications que subissent les idées thématiques, lorsqu'elles réapparaissent, d'autre part ; ainsi, la forme doit-elle être déduite *a posteriori* des seules idées thématiques, ou bien alors des idées thématiques examinées à la lumière de la dynamique d'exploration des différentes tonalités et de résolution dramatique de la structure ? (si résolution il y a, évidemment). Tout cela mérite d'être entièrement repensé au moyen des outils que nous avons déjà éprouvés jusqu'ici. Dès lors, l'abondance des travaux spécifiques portant sur cette dynamique de révision doit nous dispenser de pousser plus avant dans cette direction notre propre propos ; nous nous bornons à orienter le lecteur vers les divers travaux que nous avons cités jusqu'ici, avant de nous recentrer de façon exclusive sur la version primitive de 1873³⁵⁰.

Groupe *A*

Ce groupe *A* (présentation initiale, mes. 1-32) s'articule selon trois sections distinctes. La première section consiste en la présentation, par le pupitre de cordes (auxquelles s'ajoute, comme « agent de texture », une simple tenue du troisième cor) du « thème *A* » lui-même, dans le ton principal de *mi*, majeur, lyrique et nettement articulé (mes. 1-8) ; la deuxième section peut s'envisager comme une phase centrale de transition, harmoniquement instable, traitée à la manière d'une séquence et réduite à l'emploi de motifs d'une mesure (mes. 9-19), au sein de laquelle la texture orchestrale, serrée et toujours dominée par les cordes, associe à ces dernières des valeurs longues jouées par les bois et les cors ; la troisième et dernière section (mes. 19-32) procède par la présentation d'un élément thématique secondaire, à nouveau pris en charge par les cordes seules (mes. 19-24) ; la formule cadentielle de cet élément secondaire fait ensuite l'objet, de façon isolée, d'une ultime phase de répétitions en écho, de plus en plus « lointains » et alternés entre différents pupitres (bois, puis cordes et enfin cors, mes. 25-31), qui donnent également lieu à un travail de préparation cadentielle du groupe *B* (accord de *Fa*⁷, mes. 30-31, et début du groupe *B* en *si*, majeur)

Ce qui frappe indiscutablement dans ces premières mesures, c'est la profusion d'idées : le thème principal *A* est explicitement « solennel » (*Feierlich*), l'ambitus des différentes lignes mélodiques qui le parcourent est large ; ces lignes mélodiques se projettent selon des phases ascendantes atteignant rapidement l'octave, et qui sont suivies d'articulations cadentielles emphatiques (violons I, mes. 3-4, notamment) au sein desquelles le rôle expressif du retard ou de l'appoggiature, appuyée par la voix supérieure, est significatif.

³⁵⁰ Devant l'abondance de la bibliographie, le lecteur se dirigera prioritairement vers Dermot Gault ; Langevin, bien que daté, reste également intéressant pour le contexte, présenté de façon plus littéraire et riche en détails de toutes sortes. De même, *The Cambridge Companion to Bruckner* et l'ouvrage de Julian Horton reviennent épisodiquement sur ce mouvement.

Exemple 79 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, réductions pour piano, comparaison des différentes citations de la *Marien-Kadenz* issue de l’*Ave Maria* WAB 5.

Ave Maria WAB 5

Soprano
Alto
Tenor
Basse

8 9

Fa : V V7 I V

Symphonie n°3 (1873), *Adagio*

Cordes

13 14 15

p

do b : V7 i V

Symphonie n°3 (1873), *Adagio*

Cordes et bassons

250 251 252

p

Sol b : V7 I V

Ainsi, Bruckner va délimiter chacune des trois sections par ce procédé à la fois aisément reconnaissable et qui tient lieu de véritable « signal » harmonique. L'élément le plus caractéristique destiné à cet usage consiste en l'utilisation, en forme d'autocitation, de la *Marien-Kadenz* tirée de l'*Ave Maria* WAB 5 composé en 1856³⁵¹. Cette cadence (une demi-cadence, en réalité) apparaît ici à deux reprises, mes. 14-15 et mes. 18-19, mais son rôle d'articulation et de délimitation formelle va se trouver amplifié dans chacune des phases de réécriture et de réapparition du groupe *A*, où elle réapparaît, toujours par « paires », comme un véritable point de repère (mes. 146-147, 150-151, 251-252, 255-256). L'exemple 79 permet de comparer les différentes versions de cette cadence. Son mouvement de basse initial est légèrement modifié, de même que son rythme (mes. 250-252), sans incidence particulière toutefois sur sa principale spécificité, à savoir le frottement (encadré sur chacun des exemples) entre les parties supérieure et inférieure, qui peut tout autant s'envisager comme une anticipation harmonique de la basse que comme un retard des parties supérieures, selon un procédé de déclenchement cadentiel qui rappellerait un certain archaïsme issu notamment de l'écriture horizontale des polyphonies de la Renaissance. De même, nous renvoyons à Schenck et à Tröller, qui ont identifié des références transparentes au *Tristan* de Wagner³⁵². Sans souscrire dans le détail à l'ensemble des correspondances relevées par Schenck, il apparaît indiscutable que Bruckner en réexploite, au moins pour l'essentiel,

³⁵¹ Qualifiée de la sorte par Robert Haas (*Anton Bruckner*, 1934), elle est également identifiée par Tröller (p. 32), qui s'appuie sur Haas, et par Schenck (p. 106-107).

³⁵² Tröller, p. 33, et Schenck, p. 108-109.

l'appoggiature de quarte augmentée du dernier accord du célèbre motif du « désir » (mes. 3 du Prélude de *Tristan*), que l'on retrouve ici mesure 24, 26 (précédée, comme chez Wagner, de l'accord typique de sixte augmentée) et mesure 27.

Concernant le thème *A* lui-même, présenté par les cordes (mes. 1-8), il convient d'y relever un certain nombre de caractéristiques. D'une part, la segmentation générale de ce thème, bien que manifestant une grande régularité (à savoir, deux phrases de quatre mesures chacune, elles-mêmes sécables, comme montré dans l'exemple 80), est déséquilibrée par une structure interne qui met en avant une certaine irrégularité : tout d'abord, la formule cadentielle résolutive, fortement attendue dans la mesure 4, semble avoir été soigneusement escamotée ; ensuite, la deuxième phrase, qui constitue en réalité un simple prolongement, par duplication, de la mesure 4, se caractérise par des appuis harmoniques incertains qui ne permettent pas d'impulser une véritable direction – et ce bien que l'on puisse encore rattacher les différents degrés harmoniques de façon assez peu convaincante au ton principal³⁵³.

Exemple 80 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 1-8, réduction pour piano, thème *A*, analyse harmonique et segmentation.

Phrase 1

1

p

Mi \flat : I V (7)I vi V IV (I) vi — IV

Phrase 2

5

dim. *pp*

iv ? I ? ● \flat VI ? ● ii (dim.) ?

³⁵³ La mesure 5, *Abspaltung* (scission, séparation) du motif de la mesure 4 (qui est un *Seufzermotiv*, ou « motif de seconde ») est ensuite soumise à cette séquence harmoniquement ambiguë, support de notre « phrase 2 » ; voir également Schubert, *Sonate pour piano en la mineur*, D. 784, 1^{er} mouvement, thème 2.

D'autre part, la délimitation exacte du « thème » lui-même peut prêter à confusion. En effet, les quatre mesures initiales présentent une idée thématique qui s'affirme nettement, tant par l'énergie déployée par les lignes mélodiques que par la netteté de l'articulation qui périodise et délimite l'ensemble. Ce que nous avons considéré comme « phrase 2 » pourrait alors être résumé en un simple prolongement séquentiel de l'incertitude engendrée par la suspension de la formule cadentielle de la mesure 4 ; cependant, sa périodicité régulière peut également nous amener à lui conférer une fonction de contrepoids, de rééquilibrage de la métrique, qui d'une part présente une filiation motivique directe avec la dernière mesure de la phrase 1, et qui d'autre part apporte à l'ensemble du thème une sorte de sous-élément secondaire, harmoniquement souple, au contraire de la phrase 1 qui présente quant à elle un caractère « précontraint » et impossible à réharmoniser différemment ou à développer par variation au cours du mouvement.

Le retour de *A* (mes. 129-160) ne témoigne d'aucune forme de développement ou de variation thématique ; en revanche, le plan tonal interne infléchit fortement son parcours dès la présentation du thème *A* effectuée : nous y reviendrons plus en détail par la suite. Cette deuxième présentation, dans l'esprit du refrain d'un rondo, propose une superposition de strates rythmiques complémentaires au dessin mélodique initial ; cette superposition s'accompagne également d'un enrichissement de l'orchestration, mais, comme nous l'avons déjà observé au cours du premier mouvement, les strates supplémentaires, qui déploient pour l'essentiel des figures d'accompagnement ou d'ornementation standardisées, agissent avant tout comme « agents de texture », selon une distribution par pupitres assez rigide et peu diversifiée. Ainsi, le retour du thème *A* (mes. 129) conserve la ligne de basse initiale aux violoncelles et aux contrebasses, tandis que la ligne mélodique supérieure est confiée aux flûtes et aux hautbois, comme le montre l'exemple 81.

Exemple 81 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 129 et suivantes, différentes strates rythmiques par pupitres.

The image shows a musical score for the first phrase of Theme A, starting at measure 129. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes and Oboes, Clarinets and Bassoons, Violins I and II, Allos, and Violoncelles/Contrabasses. The music is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The Flutes and Oboes play a melodic line, while the other instruments provide accompaniment. A legend at the bottom indicates that the bottom line of the Violoncelles/Contrabasses part is the 'Phrase 1 ligne de basse'.

Les parties intermédiaires (ici, les violons I et II et les altos) densifient simplement la « texture » orchestrale, en se répartissant de façon serrée et proportionnée les différents registres de hauteurs, dans un but manifeste de « remplissage » et de complétion des différentes harmonies, sans qu'une doublure particulière ne soit privilégiée au détriment d'une autre. Notons que l'hétérogénéité des différentes strates d'accompagnement, qui se voient ainsi superposées, semble avoir été conçue pour « fondre » le registre médium dans une texture orchestrale serrée, mais sans que les appuis rythmiques principaux n'aient à en souffrir, ni que la clarté de la perception de la ligne supérieure n'en soit amoindrie : la partie de violon I s'enroule ainsi simplement autour des bois, selon une conception d'écriture résolument verticale. Le dernier retour de *A* (mes. 225) se résume à un rappel en deux temps de la phrase 1 : à une première présentation dans le ton principal, succède une deuxième dans le ton de *fa* mineur (mes. 229), où seule la première demi-phrase est conservée intacte ; ce retour de *A*, maintes fois remanié par la suite, tient davantage de l'évocation en forme de réminiscence que de la réitération littérale, d'où les interrogations légitimes de la plupart des analystes sur sa place réelle au sein de la structure formelle (*A* à part entière ou coda inspirée de *A* ?). Le vaste complexe harmonique qui se développe ensuite, jusqu'au retour de la *Marien-Kadenz* (mes. 250-252), fera l'objet d'une analyse spécifique. Concernant le travail de la « texture » orchestrale, Bruckner met en œuvre la même démarche que mesure 129, en simplifiant encore le processus, comme le montre l'exemple 82.

Exemple 82 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 225 et suivantes, différentes strates rythmiques par pupitres.

La ligne de basse originelle disparaît, seule la partie supérieure est conservée aux bois (doublée cette fois-ci à l'octave), tandis que les cordes plaquent simplement l'harmonie au moyen de notes répétées (passage à 12/8 à cette occasion), à l'exception toutefois des violons I, qui assurent une sorte de contrechant en valeurs uniformes et particulièrement brèves, qui s'enroule (tout comme mes. 129) autour de la ligne mélodique principale. Notons que les violons I vont continuer à dérouler cette ligne dense et rythmiquement uniforme, jusqu'à la *Marien-Kadenz*,

sans que l'évolution pourtant significative du travail compositionnel appliqué à l'ensemble des autres pupitres qui les entourent ne vienne rompre cette progression isolée sur le plan du caractère. Cette attribution d'un modèle rythmique spécifique à un pupitre précis, de façon immédiatement constitutive à la délimitation des principales inflexions formelles, rappelle le rôle similaire que tient, chez Schubert, l'usage de strates rythmiques spécifiques et uniformes qui se voient destinées au même usage.

Ce procédé de délimitation formelle, impulsé par une recomposition à distance des strates rythmiques d'accompagnement d'une même idée thématique, est également à l'œuvre au sein même du groupe *A*. Tout comme chez Schubert, chez lequel nous avons déjà rencontré de tels procédés de juxtaposition rapprochée de caractères (ou « topiques ») disparates au sein d'une même unité formelle, nous pouvons constater que le changement d'éclairage entre le « thème *A* » lui-même et la phase de transition qui lui succède (mes. 9) s'opère sans nuance : c'est la généralisation dans l'interprétation uniforme de tels procédés qui a de toute évidence amené l'exégèse brucknérienne, jusqu'à une période relativement récente, à qualifier son orchestration d'essentiellement « d'organistique », et procédant par « registres ». En réalité, Bruckner s'appuie bien souvent sur les mêmes groupes de pupitres et y délimite une hiérarchie fonctionnelle assez rigide sur un temps que nous pourrions qualifier de relativement « long », c'est-à-dire à l'échelle d'un complexe thématique, voire même d'un mouvement (ainsi, pour résumer à l'extrême, les mouvements lents se construisent à partir du quatuor à cordes et les *Scherzi* à partir des vents) ; en revanche, son travail d'orchestration pourrait effectivement être ressenti comme « peu subtil » dans la dimension abrupte des changements d'éclairage ou de caractère, appliqués à un même groupe de pupitres, mais ramenés plutôt à l'échelle hiérarchique inférieure, c'est-à-dire au niveau de la section ou de la période.

Pour ce faire, les instruments, dont la présence même serait plutôt facteur de continuité dans l'entretien de la « texture » orchestrale, sont brutalement invités à changer simultanément à la fois de nuance, de *pattern* rythmique (qui va souvent lui-aussi être réitéré de façon parfois obsessionnelle par le pupitre auquel il aura dès lors été confié) mais également de caractère général dans le déploiement et l'amplitude de la ligne mélodique : c'est rigoureusement ce qui se produit ici, par simple alternance, mesures 9, 13, 16 et 18. Ce procédé, très facile à identifier (nous renvoyons à l'exemple 83 qui illustre le premier changement de *pattern* rythmique, à la fin du « thème *A* »), à la fois par l'oreille mais également par une simple observation superficielle de la partition, pose en réalité la question plus générale (et plus intéressante) de la gestion de la dynamique sous-jacente de tension/détente, de flux et de reflux du discours, dans son orientation tonale et dans son inscription au sein de la structure formelle. Ainsi, une fois cette juxtaposition de « caractères » rythmiques et d'intensité circonscrite (nous employons ce terme de « caractères » sans aucune connotation extra-musicale), il convient de la mettre en relation avec les autres paramètres habituellement inhérents à la dynamique de progression du discours dans son ensemble, à savoir ici en premier lieu la densité puis la catégorisation des diverses transformations harmoniques, par lesquelles sont déduites les ruptures cadentielles.

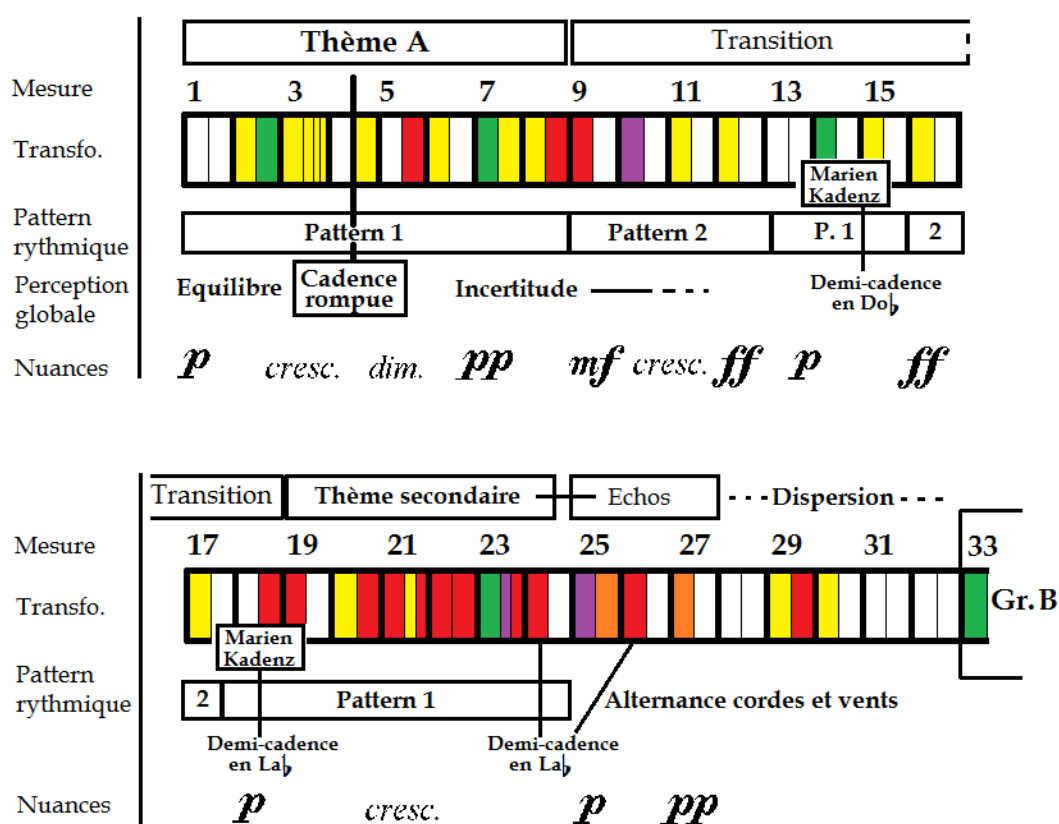
Exemple 83 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 7-10, comparaison entre deux patterns par pupitres d’instruments.

The image shows a musical score for Example 83, comparing two patterns (Pattern 1 and Pattern 2) across seven instrument staves. The staves are labeled: Hautbois, Clarinettes, Cors, Violons I II, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. The score is divided into two sections: Pattern 1 (measures 7-8) and Pattern 2 (measures 9-10). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A crescendo marking *poco a poco cresc.* is present in the lower staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The first staff (Hautbois) shows a melodic line starting in measure 9. The second staff (Clarinettes) shows a sustained chord in measure 9. The third staff (Cors) shows a sustained chord in measure 9. The fourth staff (Violons I II) shows a melodic line starting in measure 9. The fifth staff (Altos) shows a sustained chord in measure 9. The sixth staff (Violoncelles) shows a melodic line starting in measure 9. The seventh staff (Contrebasses) shows a melodic line starting in measure 9. A bracket labeled 'Thème A' spans measures 7-10.

Il est intéressant de constater que ce groupe *A* lui-même est intrinsèquement porteur de sa propre irrésolution et de son propre déséquilibre interne. Nous avons déjà constaté que le « thème *A* », bien qu'énoncé avec vigueur, reposait sur des appuis fragiles, de par l'évitement prématuré (et laissé en suspens) de la cadence parfaite dans le ton principal (mes. 4) que l'ensemble des paramètres constitutifs de l'*orientation* du discours semblaient pourtant exiger : régularité de l'articulation, périodicité des appuis rythmiques initiaux et fonctionnalité parfaitement lisible des premiers enchaînements harmoniques. Dès lors, et c'est ce que se propose d'illustrer la figure 68, l'ensemble du discours musical se complaît dans une forme d'irrésolution étonnante et, n'en doutons pas un seul instant, savamment anticipée. Cette irrésolution se trouve évidemment cristallisée dans la réitération des quatre demi-cadences fortement articulées (les deux *Marien-Kadenz*, mais aussi celles qui clôturent le thème secondaire, mesures 24-26) et mises en évidence par ce changement emphatique de *pattern* rythmique renforcé par une rupture soudaine de la nuance d'intensité. Nous pouvons dès lors constater que cette organisation rythmique et dynamique assez binaire, qui s'articule autour des deux patterns précédemment présentés, ne semble pas avoir pour objet principal de structurer par association ou par contraste les différentes sections elles-mêmes, mais bel et bien de faire principalement émerger d'un ensemble mélodico-harmonique à l'orientation volontairement peu lisible cette succession de demi-cadences, avant que la dernière phase de « dissolution » du discours ne soit enclenchée, finissant de faire perdre à l'audition toute trace de fonctionnalité et de prévisibilité. Ainsi, la réitération à distance des demi-cadences constitue *a posteriori* le seul « repère » qui nous permet d'apprécier la dérive progressive du parcours tonal vers la sous-dominante du ton principal (en passant au préalable par $\flat VI$, mes. 13-15), qui va, facteur d'irrésolution supplémentaire, demeurer strictement sous-

entendue ; dans cette optique, le thème secondaire peut s'envisager comme une prolongation de la propre dominante d'appui de cette tonalité (pédale de mi_b à la contrebasse, mes. 19-23), saturée en transformations harmoniques de surface essentiellement de nature chromatique. La présentation de cet élément thématique selon un procédé d'écriture fortement ressemblant au premier thème ne fait que renforcer ce caractère d'indétermination, puisque la dynamique d'enchaînements harmoniques uniformément chromatiques se révèle de toute façon parfaitement claire, ne cessant de fait de retarder l'installation et l'affirmation d'un nouveau point de stabilité.

Figure 68 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 1-33 (groupe A), modélisation des transformations harmoniques comparées avec les autres paramètres (rythme, intensité et éléments thématiques).



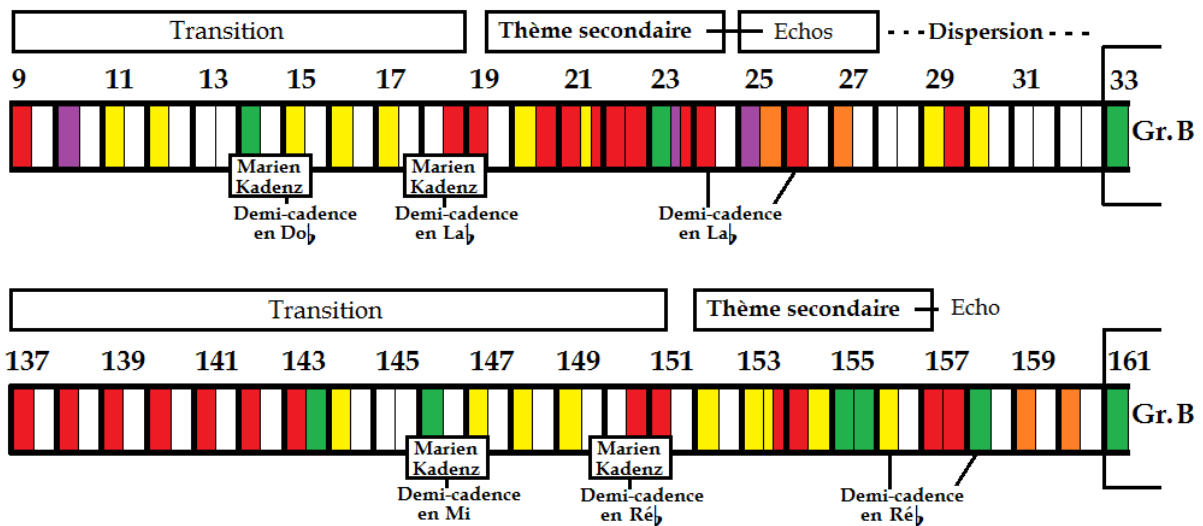
Cette sous-dominante de la_b majeur, sous-entendue pendant dix mesures, débouche alors sur cette ultime phase qualifiée de « dispersion », au cours de laquelle le rétrécissement de la texture orchestrale et du matériau mélodico-rythmique (qui se réduit à cette appoggiature caractéristique) amplifient ce processus. Elle est inaugurée par une transformation octatonique $Mi_b^7-Sol_b^{\#6}$, mesures 26-27 (type de transformation que Bruckner semble parcimonieusement réserver à ce moment particulier de « basculement ») qui permet d'installer une véritable phase de préparation du ton de la dominante structurelle dans lequel le groupe B va être présenté : l'accord de sixte augmentée de la mesure 27 constitue en effet de façon assez conventionnelle le propre bVI de cette dominante structurelle. Nous pouvons également mettre en perspective cette

ultime phase de préparation harmonique, cantonnée au niveau de surface, avec l'articulation tonale, certes sous-entendue, de ce groupe *A* qui visite, rapporté cette fois-ci au ton principal, \flat VI, puis IV, « encadrant » en réalité V, tout en retardant le plus possible la préparation harmonique de ce dernier.

Intéressons-nous plus en détail au premier retour de ce groupe *A* (mes. 129). Le thème *A* à proprement parler y fait simplement l'objet d'un changement d'éclairage appliqué aux strates rythmiques d'accompagnement, sans qu'aucune modification de l'harmonie, même marginale, n'intervienne (nous renvoyons aux exemples précédents). La phase de transition (ici, mes. 137-151), qui s'achève à nouveau sur les deux *Marien-Kadenz*, concentre en revanche un travail de dérivation harmonique qui permet (enfin) à Bruckner d'exploiter pleinement les ressources complexes du chromatisme harmonique tel qu'on le trouve plus habituellement déployé, au cours de telles phases de transition, dans ses symphonies de la maturité. Il serait par ailleurs intéressant, dans ce cas précis, de connaître les différentes étapes qui ont jalonné la conception de ce passage. En effet, la phase de transition initiale (mes. 9-18) permet notamment d'opérer la connexion harmonique (peu complexe, par ailleurs) entre la fin de la présentation du thème *A* et le début du thème secondaire ; elle se charge en outre, via les deux *Marien-Kadenz*, d'entretenir une sorte d'indétermination tonale, qui se prolonge avec le thème secondaire lui-même, que l'on peut interpréter comme une vaste pédale de dominante d'un ton de $la\flat$ majeur qui demeurera sous-entendu. Cette pédale, si l'on pousse plus avant un raisonnement privilégiant le degré de fonctionnalité s'appliquant dans la dynamique générale des changements d'harmonie, n'est en définitive d'aucune utilité téléologique, puisque l'Andante, mesure 33, débute en $si\flat$ majeur, en étant seulement « préparé » (en admettant que l'usage même de ce terme soit ici pertinent) par une brève série de connexions, à la fois acrobatiques et partiellement non-fonctionnelles. Ces connexions se trouvent en outre noyées dans un processus général de dissipation, qui pourrait contribuer à rendre celles-ci peu intelligibles (mes. 25 à 33, nous renvoyons également à l'exemple précédent). Dès lors, Bruckner avait-il anticipé le fait que l'Andante, mes. 161, allait débiter en *sol* majeur (avant de se rétablir dans le ton principal lors de la deuxième présentation du thème principal *B*, nous le verrons par ailleurs) ? Cette question est importante, car l'examen comparatif des deux phases de transition de ce groupe *A* fait clairement apparaître que le retardement (voire la suspension) d'une quelconque affirmation tonale est volontairement entretenu et prolongé, de par le réinvestissement des procédures harmoniques qui en constituaient le fondement lors de sa présentation initiale, et ce en dépit de modifications marginales : c'est ce que démontre la figure 69. En réalité, nous pouvons constater que la phase de transition initiale est à la fois prolongée et harmoniquement remaniée dans de larges proportions. Une fois effectuée, au moyen d'une série caractéristique de transformations chromatiques, la connexion par « glissement » harmonique (mes. 137-143), la dernière phase, à partir de la première *Marien-Kadenz* mesures 144-146, constitue en réalité une transposition à la quinte inférieure du complexe initial équivalent. Nous retrouvons ainsi le thème secondaire, dont la ligne mélodique principale est cette fois-ci présentée par les violons II (mes. 152-156) ; la pédale, désormais en $la\flat$ majeur, est évidemment conservée mais notons que les harmonies de surface qui ornent ce thème secondaire sont partiellement remaniées : Bruckner a seulement pris soin de conserver l'articulation tonale initiale de ce passage, par transposition, tout

en s'autorisant des variations minimales dans la conduite de ces harmonisations. L'essentiel semblait résider non seulement dans la conservation des procédures initiales, au travers des demi-cadences et de leurs relations mutuelles, mais également dans un rattrapage de la métrique à plus grande échelle ; en effet, notons que Bruckner, qui a été en quelque sorte « contraint » de rallonger cette transition (du fait de son travail de dérivation chromatique mesures 137-143), escamote la série d'échos dans laquelle la présentation initiale du groupe *A* s'était dissoute, afin de conserver à distance une durée strictement équivalente pour chacune des présentations du groupe (à savoir exactement 32 mesures). Notons également que les deux transformations octatoniques qui précédaient le retour du groupe *B* ont été scrupuleusement conservées (on les retrouve ici mes. 159-160), ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle ce type de transformations est considéré par Bruckner comme un élément singulier de la syntaxe harmonique.

Figure 69 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 9-32 puis 137-160, comparaison des transformations harmoniques.

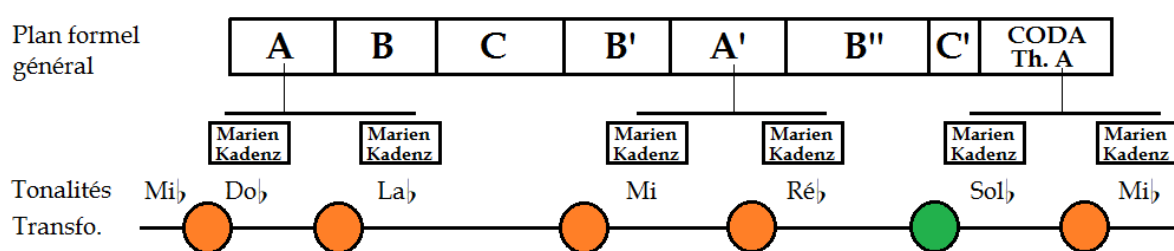


Le dernier retour de *A* (mes. 225) débute par une présentation intégrale du thème ; le « vide » laissé par la demi-cadence sur le dernier temps de la mesure 228 est rempli par un accord de *Do*⁷ (transformation hexatonique avec l'accord précédent de *La*_♭) qui permet de basculer immédiatement sur une deuxième présentation de ce même thème, un ton au-dessus (en *fa* mineur, cependant), et dont la seconde partie est remaniée. C'est alors que débute ce vaste plateau d'intensité (mes. 233-250) qui se substitue intégralement à la phase de transition, pourtant si importante harmoniquement au cours des deux présentations précédentes ; cet état de fait apparaît somme toute comme parfaitement logique, puisqu'il n'y a évidemment désormais plus de « transition » harmonique à opérer d'un point de vue structurel. Cependant, là où l'on aurait pu s'attendre, avec ce « plateau », à un vaste déploiement d'une véritable phase de confirmation tonale du ton principal, nous remarquons que cette dernière est encore retardée : la dernière paire de *Marien-Kadenz*, qui réapparaissent pour clôturer le plateau (selon la même disposition qui était précédemment la leur, à savoir qu'elles sont espacées de deux mesures et distantes

d'une tierce mineure), vont jouer ce rôle, et c'est bien la dernière des deux formules qui va pour la première fois de la « série » procéder au déclenchement d'une demi-cadence dans le ton principal (mes. 254-256).

Pour reprendre l'idée de Hans Joachim Hinrichsen sur le rôle de ce que l'on pourrait ici considérer comme étant proche du concept de « signaux harmoniques », nous pourrions émettre l'hypothèse que les six *Marien-Kadenzen*, qui nous semblent indiscutablement relever d'une telle logique de « signal », tant par leur disposition relative que par la progression harmonique à distance qu'elles esquissent, constituent (d'une certaine façon) des points d'étape cruciaux autour desquels l'ensemble des lignes de force du plan tonal du mouvement pourraient se rattacher : cette interprétation prend le parti d'occulter le rôle tonal (bien réel pourtant) des parties contrastantes *B* et *C*, qui sera traité dans un deuxième temps. Tranchantes par la discontinuité de caractère qu'elles proposent à chacune de leurs apparitions, ces cadences « signaux » permettent en même temps de clarifier momentanément la complexité et l'indétermination des phases de transformations harmoniques auxquelles elles succèdent (nous renvoyons à notre examen minutieux de ces sections de transition). Cependant, la figure 70 nous permet de constater que les différentes tonalités successives qu'elles sous-entendent semblent être moins l'issue d'une évolution parfois perçue comme hasardeuse des transformations harmoniques de proximité qui les précèdent que la cristallisation d'une véritable progression logique, qui s'articulerait à plus grande échelle. Nous pouvons ainsi constater que les différentes tonalités qui apparaissent dans cette figure (qui représentent en réalité les toniques sur lesquelles les demi-cadences *ne se résolvent pas*) forment une sorte de chaîne assez homogène de transformations hexatoniques (*mi*_b-*do*_b, *la*_b-*mi*) ou octatoniques (*do*_b-*la*_b, *mi*-*ré*_b, *sol*_b-*mi*_b), à l'exception toutefois de la transformation résolutive *ré*_b-*sol*_b.

Figure 70 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, réseau de *Marien-Kadenz* et relations harmoniques correspondantes.



Remarquons également que cette chaîne de transformations revêt les attributs d'une véritable articulation cadentielle au niveau « intermédiaire », qui propose une cascade de transformations, strictement descendantes, par relations de tierces ou de quinte ; en occultant même certains points d'étape (la première ainsi que la troisième cadence), on obtient la chaîne par « cascade de quintes » suivante : *mi*_b-*la*_b-*ré*_b-*sol*_b. La dynamique fonctionnelle liée à la relation « ca-

chée » de quintes est évidente, même si (cela nous semble à la fois important à signaler et hautement caractéristique) la dominante structurelle (à savoir *si*) est soigneusement évitée : nous renvoyons ainsi à la première présentation thématique du groupe *B*.

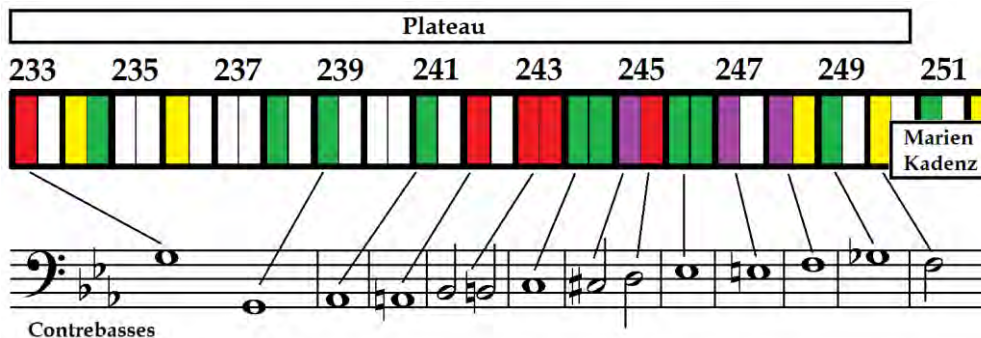
Quant au « plateau » en lui-même, il s'efforce, nous allons le voir, de concilier plusieurs dynamiques différentes en dépit d'une physionomie de surface pourtant assez monolithique. Le « caractère » du rythme et de l'intensité de cette large section y manifeste en effet une grande continuité ; chaque pupitre y remplit un rôle étroit et intangible : les bois, les cors et les violons II déclament de longues tenues décomposées en sextolets de croches de notes répétées, les violons I continuent de prendre en charge cette ligne de contrechant en valeurs brèves et à la tessiture ample, présenté dès la mesure 225, tandis que les trompettes et les trombones, auxquels s'associent par intermittence les altos et les violoncelles, entament un travail de variation motivique qui s'appuie sur la seconde partie remaniée du thème *A* (mes. 229-232), et au sein duquel émerge, pour l'essentiel, le simple motif par mouvement conjoint et descendant de noires (à l'origine mes. 231). Ce motif, à l'origine vraisemblablement dérivé de la mesure 3 (altos, violons et violoncelles), se recombine tout au long du « plateau » autour d'autres avatars motiviques grossièrement issus du thème principal (voir notamment le motif, mesure 246, présenté par les trombones et les violoncelles). À l'exception notable du rythme pointé (ajouté par les trompettes à partir de la mesure 245) qui constitue un phénomène marginal de densification au sein d'une texture déjà si hautement « compacte », on serait tenté de considérer que cette continuité rythmique confine au statisme, voire à la « lourdeur » : l'usage de l'orchestre apparaît certes monumental, voire emphatique, mais cette emphase dissimule à n'en pas douter une logique de mise en tension plus subtile qui pourrait s'être déplacée sur d'autres paramètres du matériau sonore. Le travail motivique de cette section nous paraît également anecdotique, mais remarquons néanmoins selon quelles procédures d'écriture orchestrale Bruckner s'applique à « occuper » et à remplir l'espace sonore, à la limite de la saturation, et ce du début à la fin de ce plateau : l'étagement harmonique demeure en permanence le plus large possible, en sollicitant les registres extrêmes des instruments aigus (flûtes) et graves (contrebasses), tandis que les motifs mélodiques descendants sont en quelque sorte contrebalancés, non seulement par les tenues statiques déjà évoquées, mais aussi et surtout par des lignes mélodiques opérant par mouvements contraires (voir les violons I, qui remplissent ce rôle). De plus, notons que Bruckner mélange à cette occasion les textures des différentes familles d'instruments : les tenues des cors occupent le registre médium et s'intercalent de la sorte entre les bois aigus et graves, tandis que les violoncelles doublent fréquemment les trombones (voir à partir de la mesure 241).

D'un point de vue structurel, ce « plateau » se substitue en définitive aux sections de transition qui avaient précédemment succédé aux deux premières présentations du thème *A* : la dernière paire de *Marien-Kadenz* achève en effet cette ultime phase de « mise en tension » selon une disposition similaire. La dimension rhétorique de cet épisode est évidente : l'orchestration massive et l'uniformité du travail porté tant sur les valeurs rythmiques que sur l'intensité, que nous évoquions précédemment, confère à ce « plateau », de par le statisme ainsi obtenu, un rôle assez convenu de péroraison, qui permet à la fois de « récapituler et d'intensifier l'expression³⁵⁴ ».

³⁵⁴ Christian Accaoui, « Rhétorique » dans *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes Sud, p. 574

Ce statisme de surface n'est cependant pas incompatible avec un travail de mise en tension plus spécifiquement harmonique, qui va se porter, au sein de cette texture compacte et uniforme, non seulement sur la nature des transformations harmoniques elles-mêmes mais également sur le soin particulier apporté à la conduite de la ligne de basse dans la perspective du retour de l'avant dernière *Marien-Kadenz*, mesure 251 ; c'est ce qu'illustre la figure 71.

Figure 71 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 233-251, transformations harmoniques et ligne de basse du « plateau » d'intensité.



Nous pouvons clairement constater un phénomène de densification et de « chromatisation » des transformations harmoniques, qui procède par étapes, par des mises en tension successives, entrecoupées de phases de stabilisation (qui interviennent notamment mes. 244 puis mes. 246), et ce jusqu'au déclenchement brutal de la *Marien-Kadenz* de la mesure 250-252. Ainsi, cette logique de « plateau » (et non de « vague »), qui interdit d'emblée toute progression d'ordre dynamique (qui aurait pu prendre corps par l'élargissement du nombre de pupitres actifs et/ou l'accroissement des nuances d'intensité) mais qui rejette également toute évolution explicite du tempo, semble reporter sa logique de mise en tension sur l'usage modulé de ces transformations harmoniques dont Bruckner tire profit. Cet effet va se trouver logiquement renforcé par ce mouvement chromatique ascendant de la ligne de basse qui accompagne (voire même qui « soutient ») clairement l'ensemble du processus ; on pourrait même aller jusqu'à supposer que certaines harmonies de surface n'ont été choisies que dans la mesure où elles permettaient d'assurer la continuité de cette ligne chromatique ascendante.

Groupe B

Première présentation

La première présentation de ce groupe (mes. 33-64) consiste en deux sections successives de 16 mesures chacune, qui coïncident strictement avec ce que nous allons qualifier de « thème B ». Ce large thème présente un caractère chantant, qui s'articule avec netteté et régularité, et qui se cristallise dans un premier temps au sein d'une seule ligne mélodique (les altos). Cette ligne est agrémentée d'accords plaqués constitués de croches répétées (violons I et II), tandis

que la seconde présentation du thème (mes. 49-64) se présente assez simplement comme une phase de confirmation de celui-ci. Le matériau mélodique initial y est en effet strictement réitéré (tout en étant cette fois-ci présenté à l'octave inférieure par les violoncelles et les contrebasses) ; il se voit enrichi, d'une part par une strate d'accompagnement syncopée (violons) qui déploie une ligne à l'ambitus assez large, dans le même esprit que l'élément d'accompagnement que nous avons précédemment relevé au sein du groupe *A* (mes. 225 et suivantes), et d'autre part au moyen d'imitations isolées qui s'appuient pour l'essentiel sur différentes déclinaisons de la cellule de base de la mesure 33. Ces imitations sont présentées, dans l'esprit d'un écho, par les bois ou les cors, mais interviennent systématiquement de façon discontinue, par « petites touches », selon une nuance toujours faible (voir notamment les cors, mes. 52-53 puis 56-57) ; ainsi, le caractère initial associé à ce thème conserve un esprit similaire d'une présentation à l'autre.

Exemple 84 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 33-48, réduction pour piano, thème *B*, harmonie et relations motiviques.

The image displays a musical score for Example 84, consisting of three systems of music with harmonic analysis below each system. The score is in 3/4 time, key of D minor.

- System 1 (Measures 33-37):** The right hand has a melodic line starting with a half note B-flat (Si_b) and a quarter note C (Do). The left hand has a bass line starting with a half note C (Do) and a quarter note D-flat (Do[♭]). A box labeled "motif y" highlights the first two notes of the right hand. Below the staff, a sequence of colored circles represents chords: Si_b (yellow), Do7 (red), do[♭] (green), Fa7 (purple), and do- (orange).
- System 2 (Measures 41-48):** The right hand has a melodic line starting with a half note D (Ré) and a quarter note E-flat (Mi_b). The left hand has a bass line starting with a half note D (Ré) and a quarter note E-flat (Mi_b). A box labeled "y-récurrent" highlights the first two notes of the right hand. Below the staff, a sequence of colored circles represents chords: Ré⁹(puis 7) (yellow), Ré_b7 (red), Sol_b (green), Ré7 (orange), and Si_b (orange).
- System 3 (Measures 45-48):** The right hand has a melodic line starting with a half note D (Ré) and a quarter note E-flat (Mi_b). The left hand has a bass line starting with a half note D (Ré) and a quarter note E-flat (Mi_b). A box labeled "diminuendo" highlights the first two notes of the right hand. Below the staff, a sequence of colored circles represents chords: Ré7 (orange), sol[♯] (red), Fa7 (red), si[♯] (red), do (red), Si_b^{6/4} (yellow), and Fa7 (yellow). A "Mi" label is placed below the sol[♯] and si[♯] circles.

D'un point de vue formel, ce thème revêt plusieurs des attributs traditionnels d'une *Gesangsgruppe* de forme sonate (en tout cas, telle que Bruckner va prendre l'habitude de la traiter dans ses symphonies ultérieures), à savoir : présentation à la dominante du ton principal, si ce dernier est majeur (ici : *si*), majeur, même si, nous allons le constater, l'harmonie de surface y est à la fois assez diversifiée et peu « affirmative », caractère chantant (usage quasi-exclusif des cordes, ligne mélodique ample, nuance piano, tissu orchestral homogène). L'articulation des différentes phrases, fondée sur un matériau motivique « stable » et dupliqué sans grande fantaisie, se manifeste de façon parfaitement claire (périodicité régulière, subdivision pyramidale en unités de 4 voire de 2 mesures) ; à ce titre, il nous semble inutile de nous y attarder. Notons toutefois que comme au sein du thème *B* du premier mouvement, avec le rétrograde du *Bruckner-Rhythmus*, ce même procédé contrapuntique se voit ici appliqué, de façon certes moins stricte mais cependant manifeste, entre le motif *y* et sa version dérivée (voir l'exemple 84). Cependant, à la différence du thème *B* du premier mouvement au sein duquel l'élément rétrogradé se concentrait sur une seule mesure, immédiatement juxtaposée à la suite de l'élément original pour former une demi-phrase qui allait elle-même faire l'objet d'une duplication, nous pouvons remarquer ici que la logique de transformation et de retraitement des éléments motiviques s'exerce à plus grande échelle, et qu'elle s'accompagne d'une sorte de concentration, d'une densification progressive des éléments retraités, tout en permettant de distinguer par contraste chacune des phases successives de déploiement de cette ligne mélodique. En effet, nous remarquerons que les quatre premières mesures (mes. 33-36) engendrent de façon basique les quatre suivantes, selon la dichotomie phraséologique commune antécédent/conséquent, tandis que la seconde moitié du thème *B* (mes. 41-48) s'appuie sur un motif générateur deux fois plus court (le récurrent de *y*), auquel va s'appliquer le même type de retraitement, à savoir une réitération immédiate, rythmiquement stricte mais harmoniquement modifiée (et sensiblement déplacée vers le registre aigu). Il est intéressant de constater que pour conserver une construction d'ensemble stable, s'appuyant sur une périodicité régulière de la totalité du thème (16 mesures divisibles en 2×8 mesures), Bruckner s'est appliqué à répéter ce processus une troisième fois, à savoir ne conserver que la première moitié de l'élément précédemment dupliqué (le récurrent de *y*) pour le dupliquer à son tour (de la mesure 41 dérivent ainsi les mesures 45-46). Les deux dernières mesures sont ainsi consacrées à la cadence ; notons également (mais il s'agit peut-être d'un simple hasard) que le squelette rythmique de la ligne mélodique de la mesure 47 constitue une diminution du motif *y*, comme s'il s'agissait de clôturer ce processus d'engendrement par contraction et d'inscrire la totalité du thème dans un cadre « fermé » et cohérent.

La spécificité la plus intéressante de ce thème nous apparaît, dans la lignée de ces quelques remarques sur son contour motivique, devoir essentiellement s'exprimer au travers de l'originalité des procédures d'harmonisation qui lui sont appliquées ; ces procédures semblent s'appliquer à tirer parti de la construction par « densification » des phrases et des motifs qui les composent, en jouant sur la nature des transformations harmoniques mises en jeu lors de chaque étape de déploiement de la ligne mélodique principale ; le tout permettant *in fine* d'impulser une dynamique de progression rhétorique forte à ce thème. L'exemple 84 expose l'ensemble des transformations harmoniques et des harmonies de surface sur lesquelles ce thème *B* prend appui. Nous pouvons aisément remarquer que la densité des transformations harmoniques s'opère de façon progressive : les quatre premières mesures (mes. 33-36) sont étonnamment

peu harmonisées ; la ligne mélodique pourrait faire l'objet d'une multiplicité de réalisations divergentes (comme le fait d'anticiper d'une mesure l'accord de Do^7 pour en faire un V/V , auquel succéderait la dominante Fa à la mesure 36, parmi d'autres possibilités). Même remarque à propos de la mesure 37 : ce glissement majeur/mineur (mes. 36-37) est assez surprenant, d'autant qu'il s'enchaîne sur Fa^7 , qui ne débouchera sur rien de « fonctionnellement » et conventionnellement acceptable dans ce contexte. Le dernier temps de la mesure 38 puis les mesures 39-40 pourraient alors s'envisager comme une demi-cadence sur sol mineur (relatif du ton principal) : nous voyons ici le manque d'intérêt flagrant d'une démarche analytique par degrés fonctionnels. Dès ces huit premières mesures présentées, la dynamique de transformation harmonique va opérer en parallèle de la densification du travail motivique. Dans cette optique, nous pouvons clairement observer une gradation dans la nature des transformations harmoniques opérées. Interviennent tout d'abord les transformations de type hexatonique/octatonique (mes. 42-45), plus « statiques » et moins aptes à générer rapidement de la tension harmonique, comme s'il s'agissait de prolonger quelque peu cette indétermination harmonique installée par la tonicisation furtive de sol , majeur (mes. 41-42), puis intervient un travail plus traditionnel de mise en tension sur des chromatismes harmoniques rapprochés qui déclenchent la formule cadentielle (quant à elle parfaitement cohérente d'un point de vue fonctionnel).

Deuxième présentation (mes. 105-128)

Le premier retour de B (mes. 105-128) qualifié de B' dans notre comparaison formelle préliminaire, constitue un élément de nature hybride qui occupe une place véritablement centrale au sein de ce mouvement. Assez concis, il s'intercale entre les deux vastes blocs ABC (mes. 1-104) et $A'B''C'$ (mes. 129-224), qu'il contribue de la sorte à délimiter. Par « nature hybride », nous entendons que la façon d'interpréter ici la fonction précise de cet élément au sein de la structure est étroitement liée au type même de structure formelle standardisée à laquelle ce mouvement pourrait être assimilé : nous renvoyons à la discussion que nous avons entamée dans les premières pages de ce chapitre, au cours de laquelle les divergences d'interprétation formelles que nous avons recensées semblaient essentiellement indiquer que la démarche analytique devrait éviter d'ériger en prérequis (voire en obsession) l'identification obligée de ce mouvement à un « moule » particulier (rondo, forme sonate aménagée, ou autre...). Evidemment, cette ambiguïté ne doit pas empêcher de saisir la logique compositionnelle mise en œuvre au travers de chaque procédé de répétition ou de variation appliqué à tel ou tel élément au sein de la structure.

Au sein de l'Adagio de cette « version 1873 », nous retiendrons que cet épisode permet pour l'essentiel de réinstaller, de façon assez soudaine, un certain ordre et une certaine clarté dans le déroulement du discours (les dernières mesures de C , qui précèdent, sont notamment marquées par une indétermination significative de l'harmonie, nous y reviendrons). Cette fonction clarificatrice (c'est en effet ici la première fois au cours de cet Adagio qu'un élément thématique substantiel est réitéré à *distance*) se double d'une fonction de réorientation et d'articulation cadentielle qui, au cours d'une phase de mise en tension assez rapide, prépare nettement le retour de A dans le ton principal (mes. 129), de façon en définitive assez conventionnelle (arrivée sur la dominante du ton principal, stabilisée durant deux mesures, mesures 127-128). Il ne

s'agit donc pas à proprement parler d'un « retour » littéral de *B* (le thème, nous allons le constater, n'a pas été intégralement conservé), mais nous n'irons cependant pas jusqu'à parler de « développement » comme l'a fait Werner Notter³⁵⁵, et ce pour plusieurs raisons, même si le découpage qu'il propose est tout à fait pertinent (à savoir considérer *ABC* et *A'B''C'* comme deux blocs tri-thématiques, constitutifs d'une organisation formelle proche de la forme sonate). Tout d'abord, l'usage exclusif du thème *B* ne correspond pas ici à la configuration du développement central tel que traité durant le premier mouvement (au cours duquel Bruckner s'était fait un devoir de faire réapparaître, sans exception, chacun des éléments thématiques issus des différents groupes de l'exposition) ; enfin, les dimensions modestes de cet élément nous incitent à le considérer au même niveau hiérarchique que chaque « groupe » thématique qui précède ou qui suit. Tant son positionnement central que la façon dont sont habilement mis en tension les éléments motiviques issus du thème *B* doivent nous inciter à appréhender cet épisode comme une sorte d'intermède, qui permet non seulement d'assurer la liaison entre les deux vastes « blocs » qui l'entourent, mis aussi de conserver une certaine logique de juxtaposition et de retour à distance des idées propre à la forme rondo.

Exemple 85 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 105-128, cordes, bois et cors, travail motivique autour du thème *B*.

The image displays a musical score for the first phrase of Theme B, spanning measures 105 to 128. The score is organized into two systems. The first system (measures 105-116) includes parts for Flutes, Hautbois, and Violons II. The second system (measures 117-128) includes parts for Hautbois, Violons II, Cors I & II en Fa, Altos, Violoncelles, and Contrebasses. A bracket labeled "Thème B, 1ère phrase" encompasses measures 105 through 116. The notation shows various melodic lines and harmonic textures across these instruments.

L'exemple 85 s'efforce de faire apparaître les retraitements successifs subis par le thème *B* au cours de cette phase. Il nous a semblé judicieux d'y isoler de façon exclusive le matériau motivique directement dérivé du thème *B* lui-même, tout en omettant d'y faire figurer les autres

³⁵⁵ Werner Notter, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*, p. 75.

types de strates rythmiques qui rentrent en jeu dans la construction de l'ensemble (strates qui se révèlent pourtant loin d'être négligeables en tant qu'éléments constitutifs d'un tissu orchestral par ailleurs assez complexe). La démarche poursuivie y devient claire, à savoir que le travail d'imitation et de contraction progressive appliqué au thème *B* constitue selon nous, sur une durée assez limitée (20 mesures) le principal outil d'accroissement de la tension et d'accumulation d'énergie qui prélude à la préparation cadentielle du retour du thème *A* dans le ton principal (mes. 129). Nous pouvons ainsi constater que les huit premières mesures du thème *B* (autrement dit la première phrase) se trouvent – sans surprise – présentées par les altos (tout comme mes. 33), dans une transposition quasi-strict, un ton au-dessus de la première présentation en *si*_b majeur (à l'exception des mesures 111-112, où l'on trouve une légère adaptation, *mi*_b au lieu de *mi* bécarré). Cependant, la configuration initiale de la mesure 33, de type « homophonique-mélodique » (comme Schönberg aurait pu le formuler) change rapidement de visage : les entrées en imitation (initiées par les flûtes, mes. 107) se succèdent, de façon de plus en plus rapprochée, tandis que le nombre d'instruments sollicités s'accroît (voir à partir de la mesure 117) et que le caractère initial du thème lui-même ne cesse à la fois de se dissoudre et de se contracter pour se voir *in fine* ramené au squelette rythmique de ses deux premières mesures (voire même de la première, si l'on considère les cors mesures 125-128). Dès le processus achevé (au début de la mesure 125, laquelle coïncide avec un petit climax également préparé par une augmentation constante de l'intensité), la phase désormais bien connue de « dissipation » de l'énergie est également investie d'un rôle cadenciel parfaitement clair (mes. 125-128), au sein de laquelle les accords et les arpèges *pp* des cordes, présentés de façon aérée, assurent la connexion harmonique avec le retour à venir du ton principal, tandis que les seuls cors, comme un écho, achèvent « d'éteindre » le motif rythmique de la première mesure du thème *B*.

Cette vingtaine de mesures apporte un aperçu intéressant (et complémentaire) dans l'éventail des processus compositionnels potentiellement applicables aux phases d'intensification et d'accroissement de la tension du discours musical chez Bruckner. Nous avons précédemment pu constater que ce dernier, dès lors que ce geste rhétorique est en jeu, a déjà eu recours à une écriture procédant par densification progressive non seulement des figures rythmiques mais également de l'intensité, sur une harmonie totalement statique (comme au début du premier mouvement, lors de la phase d'intensification précédant la mesure 37) ; nous avons également pu relever un travail plus spécifique portant sur les transformations harmoniques (densification, mais aussi tendance concomitante et accrue au chromatisme) dont l'intensité demeurerait constante (nous renvoyons au « plateau » qui démarre mesure 233). Le processus utilisé ici relève d'une procédure différente : en effet, la « mise en tension » procède pour l'essentiel d'une déstructuration progressive d'un élément thématique substantiel, déstructuration qui s'accompagne d'un travail en imitation, voire en tuilage, de plus en plus resserré, et ceci sans que le « tissu » orchestral ne s'en trouve densifié, ni que les unités rythmiques n'en subissent de processus de diminution quelconque de leurs valeurs. Cette mise en perspective de diverses phases répondant à un objectif formel similaire semblerait indiquer que la variation isolée de tel ou tel paramètre compositionnel (rythme, orchestration, intensité, registres, nature et densité des transformations harmoniques, chromatisme, écriture homophonique ou en imitation...) ne se voit pas cantonnée de façon exclusive à l'illustration d'une seule et même phase rhétorique : comme Schubert dans plusieurs passages de « La Grande », Bruckner témoigne d'une capacité

à varier et à combiner son travail sur ces différents paramètres, instaurant ainsi une sorte de gradation implicite dans le traitement de ces différentes phases d'intensification (selon le nombre de paramètres qui seront simultanément sollicités et la façon précise dont ils vont l'être).

Dernière présentation (mes. 161-212)

Faisant suite au retour de *A*, cette dernière présentation procède en trois temps : tout d'abord, le thème *B* est énoncé une première fois dans son intégralité, dans le ton de *sol* majeur (médiate du ton principal, mesures 161-176) ; puis, un enchaînement chromatique (*Ré-Mi*_b, mes. 176-177) permet de basculer directement sur une deuxième présentation de ce thème *B*, cette fois-ci dans le ton principal de *mi*_b majeur, avant que l'échafaudage harmonique et thématique initial (strictement transposé dans le ton principal) n'infléchisse soudainement son cours (mes. 189). Cette inflexion imprévue – comme si le retour du ton principal se produisait de manière prématurée et qu'il se devait dès lors d'être fragilisé ou retardé davantage – inaugure la troisième phase du processus, à savoir un travail en imitation sur les quatre premières mesures du thème, travail qui se déploie véritablement à partir de la mesure 193 et qui fait l'objet d'une courte phase d'intensification qui se « dissipe » (mes. 206-207), jusqu'au point d'arrêt de la mesure 212.

Remarquons qu'à chacune de ces trois phases correspond une organisation par strates rythmiques spécifique, selon une logique parfaitement claire et désormais bien identifiée de délimitation de sections formelles par juxtaposition directe de *patterns* rythmiques distincts. L'exemple 86 permet d'apprécier l'évolution de ces associations de strates entre ce que nous avons qualifié de « type 1 » (mes. 161-176), et de « type 2 » (mes. 177 à 190). Le type 1 répartit les rôles de façon claire, en enrichissant la texture initiale des cordes (ligne mélodique principale du thème aux violoncelles, notes répétées aux violons et aux altos) d'un travail en imitation qui se répartit entre les différents instruments des pupitres des bois. Le type 2, mesures 177 et suivantes, se distingue du précédent sous deux aspects. Tout d'abord, les violons II prennent en charge une strate rythmique supplémentaire qui prend place au sein des strates existantes (et qui consiste en une cellule d'accompagnement standardisée de double-croches, qui suit simplement l'harmonie) ; ensuite, les strates déjà présentes au sein du type 1 font l'objet d'une réorganisation de timbres instrumentaux assez subtile : la paire contrebasses-bassons remplace les violoncelles pour la nouvelle énonciation du thème en *mi*_b majeur, tandis que les flûtes et les clarinettes renforcent la strate consistant en des notes répétées, en s'associant aux altos et aux violoncelles. De même, les cors s'intègrent à la phase de réponses en imitation, en se combinant avec les hautbois. Nous pouvons ainsi constater que la technique d'orchestration brucknérienne, souvent qualifiée « d'organistique » car procédant essentiellement par ajout ou par retrait soudain de vastes blocs de pupitres voire même de familles d'instruments intégrales, peut ici faire l'objet d'une analyse différente, et ce même si le fait d'associer un dispositif stratifié uniforme à une section précise demeure hautement caractéristique de son style (ce qui constitue par ailleurs un point de convergence saillant avec le style d'orchestration de « La Grande »). En réalité, nous pouvons constater (notamment) au travers de cet exemple qu'un travail d'association

de timbres plus subtil est mis en œuvre, et que les différents pupitres ne sont pas traités de façon indépendante, les différents instruments pouvant se voir affectés à des strates nettement diversifiées en fonction des circonstances et de l'enchaînement des sections formelles : l'utilisation polyvalente faite des cors est à ce titre hautement révélatrice de ce procédé.

Exemple 86 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 161-176 puis mes. 177 et suivantes, comparaison des types de patterns rythmiques.

Type 1
Mes. 161-176

Imitations

Flûtes, Hautbois
Clarinettes

Violons I

Violons II,
Altos

Violoncelles

Thème B

Type 2
Mes. 177 et suivantes

Imitations

Hautbois,
Cors

Violons I

Violons II

Flûtes, Clarinettes,
Altos, Violoncelles

Contrebasses

Thème B

Groupe C

Dès la mesure 65, un changement de caractère (*Langsamer, Misterioso*) et d'organisation par strates rythmiques intervient de façon soudaine. L'ensemble des cordes, triple *piano* et dans une homorythmie quasi parfaite, présentent, à la suite d'un point d'arrêt (dernier temps de la mesure 64) ce qu'il convient de qualifier de thème C. Ce thème, condensé sur une durée de seulement quatre mesures, présente des césures rythmiques particulièrement nettes, qui ne sont aucunement renforcées par des articulations expressives (aucune indication particulière n'est en effet spécifiée sur la partition) ; il se conclut sur une demi-cadence en *sol*, majeur (amenée

initiale. La cohérence organique du groupe dans son ensemble doit dépendre en effet de la relation logique qui unit les différentes « unités élémentaires » ; cette cohérence ne saurait souffrir de l'irruption d'une idée nouvelle, organiquement étrangère au contenu motivique du thème initial. Ensuite, l'extrême stabilité harmonique de ces quatre mesures doit également nous interpellier : comment Bruckner va-t-il procéder pour initier une mise en tension, une *arsis*, voire pour opérer des éventuels effets de ruptures ou de contrastes, alors qu'aucune des relations harmoniques contenues dans le thème principal ne semble réexploitable en l'état selon cet objectif ?

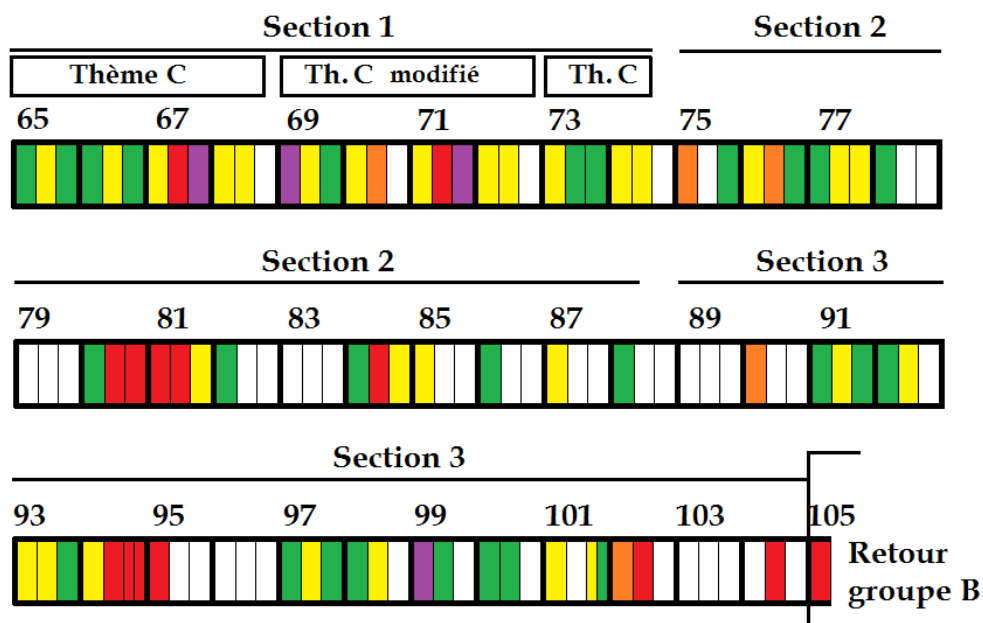
Au préalable, notons que ce groupe *C* se structure assez simplement selon trois sections successives. La première section, mesures 65-74, concentre les présentations thématiques à proprement parler : nous trouvons le thème *C* dans sa forme première (mesures 65-68, nous renvoyons à l'exemple précédent), puis harmoniquement modifié (mes. 69-72, la demi-cadence conclusive est déplacée vers le ton de *do*, majeur), et enfin par élision des deux premières mesures (mesures 73-74, plus la levée sur la croche qui précède ; la demi-cadence conclusive est à nouveau déplacée, sur le ton de *ré*, majeur). Remarquons que les trois demi-cadences constituent en elles-mêmes une sorte de progression cadentielle à distance I-IV-V dans le ton principal du groupe (*sol*, majeur) ; remarquons également que Bruckner procède à une recomposition du matériau (à savoir l'élision partielle de la troisième présentation du thème) à des fins d'intensification du discours, tel un effet rhétorique déclamatoire et assez emphatique qui mettrait ainsi en évidence les points d'articulation de cette section. Puis, mesures 75-88, ce que nous avons qualifié de cellule *a* (violons I, dernier temps de la mesure 73), est réutilisé comme base d'engendrement de cette deuxième section centrale de « transition », qui tourne autour de l'accord de *Fa* : les juxtapositions conjointes et descendantes de cette cellule *a* circulent d'un pupitre à l'autre, tout en s'intégrant au sein d'un travail d'alternance par blocs de type « concertant », mettant en jeu les cordes et les bois. Enfin, mesures 89-104, la troisième et dernière section propose une forme de synthèse entre un travail de recomposition de la carrure du thème *C* d'une part, et un travail d'orchestration de type « concertant » d'autre part (bois et cors d'un côté, cordes de l'autre, jusqu'à la mesure 99).

Figure 72 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, comparaison de la structure rythmique du thème *C* avec celle des mes. 89-96.

The figure shows two lines of musical notation. The top line, labeled 'Thème C', contains measures 65, 66, 67, and 68. The bottom line contains measures 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, and 96. Brackets are drawn under the first four measures of the top line and under the first eight measures of the bottom line. Vertical lines connect the rhythmic patterns of measures 65-68 to the corresponding patterns in measures 89-96, showing how the structure of the theme is reused and modified in the later section.

Lors des deux premières sections, il est clair que le travail d'atomisation des différentes cellules ou motifs constitutifs du thème *C* s'opère par des rabotages successifs et délibérés des premiers membres du thème, qui se voit de la sorte rapidement réduit à la seule cellule *a*, et ce dès la mesure 76 : cette cellule offre évidemment une grande plasticité, tant harmonique que mélodique, propre à faire l'objet d'un travail de « prolongation » tel que celui proposé dans la section centrale. Remarquons également que Bruckner met à profit la forte caractérisation rythmique du thème pour n'en conserver que ce squelette rythmique, qu'il réorganise par collage dans la troisième section : c'est ce que montre la figure 72. Cette réorganisation conduit à installer une nouvelle périodicité, avec la constitution d'une vaste phrase de huit mesures (au lieu de quatre), qui présente en outre une quasi symétrie rythmique, dont l'axe se situerait au début de la mesure 93.

Figure 73 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 2^{ème} mouvement, Adagio, mes. 65-104, modélisation des transformations harmoniques au sein du groupe *C*.



La figure 73 nous permet d'apprécier l'effet de ce travail motivique sur la physionomie des transformations harmoniques que présente l'ensemble du groupe *C*. Si la première section laisse transparaître sans aucune surprise une périodicité serrée et globalement fonctionnelle (une harmonie par temps, pour l'essentiel, et quelques transformations non-fonctionnelles qui concernent principalement la connexion entre la septième diminuée des mesures 67 et 71 et l'accord qui lui succède), nous pouvons constater que la suite du groupe témoigne d'un espacement significatif des transformations harmoniques, à deux exceptions près : mesures 80-81 puis 94-95. Ces deux « soubresauts » qui mettent en jeu un chromatisme serré constituent simplement des éléments de ponctuation ou de mise en relief d'un flux harmonique et motivique relativement statique : ces chromatismes de surface s'accompagnent d'une nuance qui demeure faible,

et ils sont immédiatement suivis d'une courte phase de dissipation. Quant aux transformations hexatoniques ou octatoniques, elles se voient, selon une procédure désormais habituelle, principalement chargées de souligner les principaux changements de section (mes. 75, mes. 90, notamment).

Nous pourrions avancer l'hypothèse selon laquelle la physionomie globale des transformations harmoniques de proximité que renferme un groupe thématique (et, en conséquence, le degré de tension qui pourra potentiellement s'y développer) découle directement de la nature des relations harmoniques contenues dans le thème initial. Ici, tant la brièveté du thème *C* que l'aspect globalement fonctionnel de l'harmonie qui le compose fait de ce thème une idée harmoniquement précontrainte, et qui, de fait, ne semble pas appelée à engendrer une tension excessive : en vertu de quoi, même si ce groupe présente une taille pourtant significative de 40 mesures, force est de constater que son *contenu* global lui confère plutôt une fonction structurelle de transition au sein d'un dispositif déjà complexe, voire une fonction de stabilisation et de rééquilibrage, par contraste, vis-à-vis des groupes *A* et *B* qui, de leur côté, concentrent l'essentiel de la « matière » et des implications dramatiques de ce mouvement.

Concernant le plan tonal général du mouvement, ce groupe *C* permet, en outre, de proposer une étape supplémentaire dans l'exploration d'un réseau de tonalités relativement développé ; si le thème *A* porte le ton principal de *mi*_b majeur, les présentations successives de *B* visitent les tonalités de *si*_b majeur (mes. 33), de *do* majeur (brièvement, mes. 105), puis de *sol* majeur (mes. 161) avant de revenir sur le ton principal (mes. 177), tandis que ce groupe *C* débute comme nous venons de le voir dans le ton de *sol*_b majeur. Dans la même optique, le rappel rapide de « l'essence » embryonnaire de ce groupe *C* intervient entre les mesures 213 et 222, au travers d'une orchestration particulièrement resserrée (vents uniquement), et démarre dans le ton de *ré*_b majeur avant d'opérer une préparation harmonique qui s'appuie sur la dominante du ton principal (dernier retour de *A*, mes. 225).

III. Troisième mouvement, Scherzo, Trio, Scherzo *da capo*

Avant-propos

Contrairement aux autres mouvements, ce Scherzo n'a fait l'objet que de retouches limitées au cours des remaniements successifs apportés à cette symphonie. Le Scherzo à proprement parler oscille, en comptabilisant la pause de la dernière mesure, entre une durée totale de 152 mesures (pour notre *Urfassung* de 1873) et 160 mesures (versions 1877 et 1889). Quant au Trio, ses proportions demeurent inchangées quelle que soit la version considérée. Portons toutefois à l'attention du lecteur l'existence d'une vaste coda de 41 mesures, que Bruckner a ajoutée après le *da capo* du Scherzo au début de l'année 1878, avant de rapidement la supprimer à nouveau : elle n'apparaît donc que dans l'édition de la version 1877³⁵⁸. De même, la nature précise des modifications effectuées a déjà fait l'objet de commentaires auxquels nous renvoyons le lecteur : Dermot Gault procède ainsi à une mise en perspective des évolutions successives du thème principal *A* du Scherzo³⁵⁹, tandis que Joseph C. Kraus associe à cette même mise en perspective une approche schenkérienne qui s'applique à faire apparaître les changements d'appuis au niveau intermédiaire³⁶⁰. Retenons pour l'essentiel que ces quelques modifications, dans une démarche analogue à celle appliquée au thème principal du premier mouvement, visent à harmoniser une périodicité originelle dont le rendu avait été jugé insatisfaisant par Bruckner.

D'une façon générale, précisons au préalable que la « couleur » et le « caractère » des différents *Scherzi* au sein du corpus brucknérien constituent un trait stylistique saillant que tout exégète se doit de paraphraser. Afin de ne pas exagérément dévier des objectifs initiaux portés par notre travail d'analyse, nous retiendrons principalement la remarque de John Williamson, applicable sans restriction à l'ensemble du corpus, qui met en avant le fait que l'usage si fortement marqué de caractéristiques folkloriques ou populaires dans les Trios des différents *Scherzi* composés par Bruckner – qui renvoient à Linz et à la Haute-Autriche, au rives du Danube, aux *Ländler* typiques – constitue un archaïsme et un régionalisme évidents, qui placent Bruckner quelque peu « à l'écart » de la modernité de son temps plutôt incarnée par Wagner ou Liszt³⁶¹. Une fois ces caractéristiques rappelées à l'attention du lecteur, il nous reste à confronter de façon nécessaire le matériau de ce Scherzo à nos propres techniques d'investigation.

³⁵⁸ Gault, *The New Bruckner*, p. 80. L'auteur y retrace rapidement la fonction de cette coda, qui consiste pour l'essentiel en une vaste tierce picarde (formule cadentielle amenant *ré* majeur)

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

³⁶⁰ Joseph C. Kraus, « Phrase Rhythm in Bruckner's Early Orchestral Scherzi », dans *Bruckner Studies*, p. 278-297. La partie consacrée spécialement à ce Scherzo démarre p. 290. L'auteur renvoie aux travaux antérieurs de Thomas Röder, qui ont également abordé ce passage.

³⁶¹ Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 79.

Scherzo, partie A

Physionomie générale

De façon parfaitement traditionnelle³⁶², ce mouvement se présente, au sein de notre *Urfassung*, sous la forme Scherzo-Trio-Scherzo *da capo* (sans la coda que nous évoquions *supra*). Le Scherzo lui-même présente une structure *A-B-A'* (l'usage même du *A'* peut se discuter au vu de la quasi similitude avec *A*, mais la réitération n'est cependant pas *littérale*). Quant à la partie principale *A*, d'une durée de 56 mesures, nous pouvons l'envisager selon une succession de quatre sections, de proportions voisines mais cependant non-strictement équivalentes (soit 12 mes., soit 16 mes.). Nous pourrions considérer que cette partie *A* consiste en une vaste phase de flux et de reflux, parfaitement proportionnée mais sans véritable climax (nous parlerons une fois encore de *plateau*) au cours de laquelle des idées motiviques isolées s'y cristallisent progressivement, avant, dans un deuxième temps, de se dissocier à nouveau puis de se fondre dans une texture rythmique orchestrale plus uniforme. Ce processus, à la fois simple et remarquablement efficace, constitue la ligne de force principale de cette partie *A*, tandis que la partie *B*, que nous traiterons dans un deuxième temps, va davantage représenter un élément contrastant en termes de « caractère » et de polarisation tonale. L'ensemble du dispositif doit cependant se plier à un impératif, qui va devenir une marque de fabrique des *Scherzi* brucknériens, à savoir le martelage continu de chaque unité de temps de chaque mesure (à la noire, en d'autres termes), et ce sans aucun temps mort ; la filiation d'avec le Scherzo de la *Neuvième* de Beethoven nous semble évidente. Les changements d'éclairage successifs vont alors s'obtenir par l'ajout ou le retrait de strates rythmiques au sein d'une texture plus ou moins diversifiée, par des jeux de combinaisons de pupitres portant sur la prise en charge des strates considérées, et, en tout premier lieu, par une déclinaison exhaustive des différents motifs rythmiques complémentaires d'une mesure qui pourront aisément s'intégrer à ce dispositif.

Section 1

La première section, qui fait office d'introduction (mes. 1-16) constitue à cet égard un exemple caractéristique. Les deux motifs principaux (motif *a* et motif *b*, voir l'exemple 88) sont présentés seuls et à tour de rôle par deux pupitres différents (violons II, puis violoncelles et contrebasses), avant de faire l'objet d'un travail de montée en tension progressive par accumulation de strates ; c'est ce que montre la figure : une fois énoncés séparément et à deux reprises, les deux motifs sont en effet superposés à partir de la mesure 6, avant que n'y soient associées deux strates complémentaires, utilisées principalement comme éléments de « texture » (mes. 9 puis mes. 12). À cette occasion, c'est pratiquement la totalité de l'orchestre qui se voit progressivement mobilisée dans ce qui peut harmoniquement se résumer à une vaste pédale de dominante. Cette pédale se « libère » lors de l'énonciation *tutti* du thème mesure 17. Très clairement, cette idée de polarisation préliminaire entre deux motifs de caractères antagonistes qui donne ensuite lieu à une phase d'intensification nous renvoie aux premières mesures du Finale de « La

³⁶² Tröller, p. 42.

Grande » de Schubert (voir *infra*) : nous aurons l'occasion un peu plus loin de développer cet aspect de façon plus approfondie.

Exemple 88 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 1-4, violons II, violoncelles, contrebasses, motifs *a* et *b*.

The image shows a musical score for two parts: Violons II (Violins II) and Violoncelles Contrebasses (Violoncelles/Double Basses). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Violons II part begins with a measure marked '1' and contains a sequence of quarter notes labeled 'motif a'. The Violoncelles Contrebasses part begins with a measure marked 'pizz.' and contains a sequence of eighth notes labeled 'motif b'. Both parts are marked with 'pp' (pianissimo).

Précisons que l'ensemble de ce processus d'intensification nous semble avoir été pensé pour que, de façon quasi « primitive », la perception de la pulsation prenne résolument le pas sur l'ensemble des autres paramètres. L'usage de motifs à la fois courts et exclusivement construits sur les mêmes appuis permet de conserver une physionomie rythmique uniforme, strictement verticale, et ce quels que soient les divers types de combinaisons de strates qui sont opérés ou bien encore les variations d'intensité, pourtant significatives, qui s'y produisent. Dans cette optique, ces deux motifs *a* et *b* qui donnent corps à cette phase d'intensification pourraient s'envisager comme les deux possibilités extrêmes, opposées, de découpage d'un espace mélodico-rythmique d'une mesure à l'intérieur duquel la mise en évidence de la pulsation de base doit constituer un véritable prérequis, et en conséquence, une similitude intrinsèque de construction : motif conjoint en croches à la manière d'une broderie d'un côté, arpège en noires (ou croches suivies d'un demi-soupir) de l'autre : cette polarisation préliminaire va ensuite permettre de décliner (à des fins d'enrichissement du discours, pour introduire de la variété) toute une collection de motifs intermédiaires, plus ou moins dérivés de ces deux éléments basiques, et ce sans que la continuité rythmique du Scherzo ne soit remise en question.

Figure 74 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 1-16, accumulation de strates rythmiques.

The diagram illustrates the accumulation of rhythmic strata over time. It shows two main motifs: 'motif a' (a sequence of quarter notes) and 'motif b' (a sequence of eighth notes). The diagram is divided into sections corresponding to measures: Mes. 1 à 5, Mes. 6 à 8, Mes. 9 à 12, and Mes. 13 à 16. Lines connect the motifs to their respective positions in the measures, showing how they are layered and combined. For example, in Mes. 9 à 12, motif 'a' is layered on top of motif 'b'. In Mes. 13 à 16, the motifs are further developed and layered.

Section 2

Une fois cette montée en intensité achevée, le thème *A* est énoncé ; il occupe l'ensemble de ce que nous avons qualifié de « deuxième section » (mes. 17-28). Plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, nous pouvons constater que les deux motifs *a* et *b* constituent la base du matériau élémentaire qui permet d'élaborer ce thème. Très clairement, une polarisation, similaire aux premières mesures du Scherzo, s'effectue à nouveau entre les deux premières mesures (où l'on retrouve le motif *a*) et les mesures suivantes, qui réinvestissent le « squelette » du motif *b*, en conservant sa structure arpégée mais en la déclinant différemment. C'est à ce moment-là que de nouveaux motifs rythmiques apparaissent, qui constituent différentes variations autour de la répartition basique noires/croches à l'intérieur d'une mesure à trois temps (l'ensemble de cette prolifération de motifs complémentaires est recensé dans la figure 75), tout en permettant de conserver ce « martelage » initial de la pulsation. Rappelons que Bruckner n'était pas manifestement pas satisfait de la conformation de ces mesures (mes. 19 et suivantes) et de leur intégration dans la métrique plus globale du thème : les modifications ultérieures témoignent essentiellement d'une recherche de régularisation des appuis (à l'échelon de la demi-phrase, notamment), mais le « dessin » global et la démarche de diversification des unités rythmiques d'une mesure sont maintenus³⁶³. Notons par ailleurs (mais il pourrait s'agir là d'un hasard), la similitude entre le mouvement mélodique de la mesure 19 et les premières mesures du thème principal du premier mouvement.

Exemple 89 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 17-28, réduction pour piano, thème *A*, motifs et segmentation.

Phrase principale

Phrase secondaire (phr. pr. contractée)

— ré — ● — Mi_b #⁶ — ● — ré — ● — Mi_b #⁶ — ● — ré

³⁶³ Gault, *The New Bruckner*, p. 79 et 80.

D'autre part, la structure métrique de ce thème est étroitement liée à la physionomie de l'harmonie qui sous-tend ce thème (voir l'exemple 89) : les huit premières mesures de la phrase principale prolongent de façon totalement statique le premier degré du ton principal (*ré* mineur), tandis que la phrase secondaire (à partir de la mesure 25) introduit un enchaînement harmonique de type chromatique, répété à plusieurs reprises, vecteur de tension : cet enchaînement alterne la tonique avec un accord renversé de sixte augmentée, placé sur le deuxième degré altéré (toujours selon cette interprétation par degrés), sorte d'hybride de sixte napolitaine et de sixte allemande mais amputé de sa fonction traditionnelle de préparation cadentielle de la dominante (qui, bien sûr, aurait dû être ici *La* ou *La*⁷). Notons également le mouvement chromatique *ré-do#* à la basse, qui fait de cet accord placé sur le *do#* une sorte d'accord de broderie. Ainsi, Bruckner évite soigneusement la dominante tout au long du thème, tout en conférant à cette phrase secondaire un caractère harmoniquement ouvert, propre à engendrer divers prolongements. Notons également que la ligne de croches des mesures 25 et 27 constitue une sorte de synthèse entre les caractères mélodiques respectifs du motif *a* (mouvement conjoint et broderie) et du motif *b* (arpège) : c'est ce matériau, en quelque sorte « concentré » et harmoniquement instable, qui va faire l'objet d'un travail extensif de nature harmonique lors de la section suivante.

Figure 75 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, différentes déclinaisons des motifs *a* et *b* et ordre d'apparition.

The diagram illustrates the appearance of motifs 'a' and 'b' across three sections of the music.
1° section: Shows the original forms of 'motif a' (a sequence of eighth notes) and 'motif b' (a sequence of eighth notes with a quarter rest).
2° section (thème A): Shows multiple variations. Motif 'a' appears at measures 19, 25, and 26. Motif 'b' appears at measures 20, 25, and 27.
3° et 4° sections: Shows motif 'a' at measure 35 and motif 'b' at measure 47.

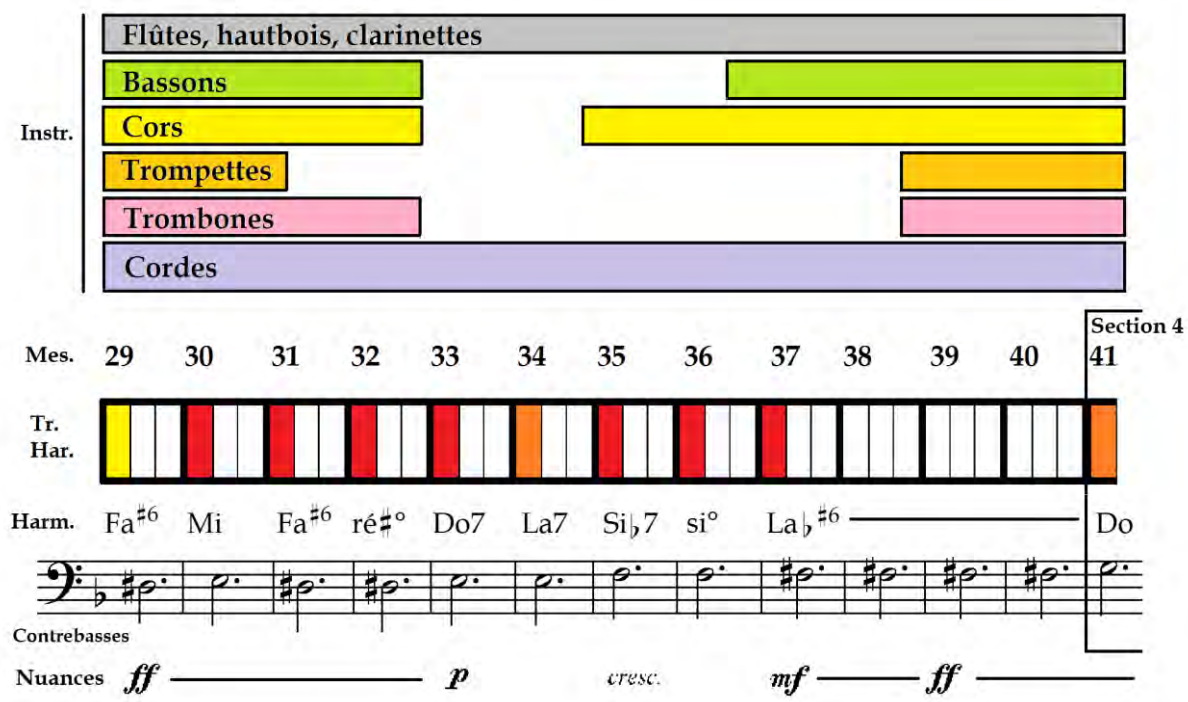
Section 3

Cette troisième section (mes. 29-40) entretient et amplifie l'incertitude harmonique engendrée par la phrase secondaire du thème *A* ; nous pouvons la découper en deux phases distinctes, respectant une métrique régulière et prévisible, d'hypermètre ou base métrique « quatre » (quatre puis huit mesures) : tout d'abord, mesures 29-32, la phrase secondaire est prolongée, dans l'esprit d'une marche harmonique, un ton au-dessus (*Fa*^{#6}-*Mi*, mes. 29-30, puis *Fa*^{#6}-*ré*^{#°}, mes. 31-32). À cette occasion, le dispositif de superposition de strates rythmiques, strictement

conservé, « s'allège » lors de l'arrivée sur l'accord de septième diminuée $ré\sharp^{\circ}$, mesure 32. Puis, dans un deuxième temps, Bruckner va « pivoter » autour de cette septième diminuée à l'identité fonctionnelle volontairement indéterminée pour opérer un travail de montée en tension progressive qui va rapidement prendre corps, et ce sur un intervalle de temps pourtant assez réduit, grâce une synergie entre plusieurs paramètres : mentionnons ainsi, au cours de ces huit mesures, le caractère non-fonctionnel et ambigu des enchaînements harmoniques, la régularité et la rapidité de ces enchaînements, ainsi que l'augmentation progressive et continue de l'intensité, qui se voit amplifiée par le rajout progressif de pupitres instrumentaux supplémentaires, toutes les deux mesures. Cette phase prend fin lors de l'arrivée sur le plateau d'intensité mesure 41.

A cette occasion, nous pouvons remarquer que cette phase d'intensification procède d'une conception rigoureusement verticale (l'aperçu le plus superficiel de la partition est à cet égard parfaitement évocateur), qui implique que les évolutions conjointes de l'ensemble des paramètres compositionnels sont soumises à un hypermètre déjà prévu à l'avance et quasi-mécanique, au sein duquel le matériau motivique, toujours cantonné aux motifs basiques d'une mesure précédemment détaillés, est à la fois uniformisé et atomisé, « broyé » par le primat de la pulsation : la seule « ligne » que l'oreille pourrait suivre se résume aux inflexions chromatiques de l'harmonie et de la ligne de basse, qui ne cesse d'obéir à des mouvements parcimonieux qui, de plus, suivent le même mouvement ascendant. La figure 76 propose une vision d'ensemble de ce dispositif.

Figure 76 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 29-40, section 3, évolution conjointe des paramètres compositionnels.



Nous pouvons ainsi constater l'effet à la fois « retardant » et pourvoyeur de tension harmonique produit par la multiplication de ces enchaînements chromatiques, dont la périodicité se montre en outre parfaitement régulière. Afin de prolonger cette phase d'indétermination, l'alternance assez basique entre des accords de septième de dominante ou de sixte augmentée (utilisés sans restriction hors de tout cadre fonctionnel « conventionnel ») et des accords de septième diminuée est privilégiée : c'est l'exploitation quasi-systématique du chromatisme qui permet de mettre à profit la porosité intrinsèquement existante entre ces deux types d'accords. Remarquons également que les enchaînements de type hexatonique ou octatonique sont également utilisés, mais comme souvent jusqu'ici avec parcimonie : les deux enchaînements de cette catégorie que nous avons pu recenser délimitent de façon stratégique les épisodes clés du processus : le début de la phase d'intensification mesure 34 (Do^7-La^7) puis lors de l'irruption sur le plateau d'intensité mesure 41, après une station harmonique de quatre mesures ($La_b^{\#6}-Do$). Remarquons enfin que comme lors du vaste plateau d'intensité du deuxième mouvement (mes. 233-251), le mouvement de la ligne de basse est écrit avec soin et s'inscrit dans un mouvement chromatique ascendant : de fait, pratiquement aucun accord n'y est présenté à l'état fondamental, ce qui d'une certaine façon facilite la suspension momentanée et parfaitement voulue des fonctions tonales traditionnelles auxquelles ces accords sont conventionnellement rattachés.

Partie A', section 3 : stratégie de résolution tonale

Le retour de A (mes. 93-152), qui ne connaît que très peu de modifications structurelles, n'appelle pas *a priori* à la mise en œuvre d'une analyse approfondie, à une exception cependant : cette même troisième section que nous venons d'évoquer. Remarquons qu'après la réitération littérale de la première section introductive (mes. 93-108) puis du thème A (mes. 109-120), ce même dispositif d'intensification et de montée en tension harmonique va non seulement se prolonger en comparaison de sa version initiale, mais également, et ceci est beaucoup plus intéressant, infléchir nettement son parcours, ce qui aura pour effet d'aboutir sur une même quatrième section « plateau » dont le matériau, strictement identique, se voit mécaniquement transposé à la quinte juste inférieure (ce qui permet de conclure sur une tonique majorée, à la manière d'une tierce picarde). Tant les modalités du traitement à distance de la divergence que le point précis d'inflexion et de transformation du parcours harmonique initial doivent attirer notre attention. Rappelons dans cette optique que chez Schubert, nos premières analyses ont clairement établi que les phases critiques de résolution ou du basculement du parcours tonal, au sein des mouvements de forme sonate, faisaient l'objet d'un traitement particulier (les « points de basculement » que nous avons remarqués). Ce traitement se distinguait non seulement par les modalités d'inflexion de l'harmonie, préparées par de vastes séquences à la fois inédites et assez complexes, mais également par le choix précis du « point de basculement », qui apparaissait clairement grâce à nos comparaisons systématiques entre un épisode initial et sa réitération à distance, et qui ne se plaçait pas systématiquement là où les conventions liées à l'organisation interne de la forme eussent exigé qu'il se trouvât.

Ainsi, Bruckner réinvestit clairement cette phase de chromatisme complexe et fonctionnellement indéterminée pour y camoufler ce « point de basculement » que seule une analyse comparative précise permet de retracer : c'est ce que montre la figure 77. Nous pouvons remarquer

qu'à la mesure 128, l'harmonie de *Sol* \flat , se substitue à celle de *si* $^\circ$, que l'on eût attendue en cas de répétition littérale de *A*. Ce court segment de quatre mesures (mes. 128-131), sorte de pièce rapportée, permet, par une prolongation subtile de la ligne initiale de basse ascendante à laquelle de nouvelles harmonies de surface viennent naturellement s'adapter, de faire dériver, de façon imprévue mais en tout cas quasiment imperceptible, le parcours harmonique à la quarte juste supérieure : cette transposition à distance est définitivement établie mesure 133. C'est à ce moment-là que le complexe harmonique initial, marqué, à distance, par une répétition stricte des enchaînements déjà recensés au sein de *A*, reprend son cours. Nous noterons que la coloration particulière de l'enchaînement hexatonique *La* \flat $^{\#6}$ -*Do*, qui délimite la fin du processus de mise en tension et le basculement vers la quatrième section, est de la sorte rigoureusement conservé, ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle tant Schubert que Bruckner assignent une place spécifique à ce type d'enchaînements, place nettement distincte du chromatisme ou des enchaînements indéterminés, ces derniers étant principalement utilisés de façon anecdotique et localisée, afin de simplement respecter le principe du « plus petit mouvement possible » entre les voix au sein d'un processus de transformation harmonique et de mise en tension plus large.

Figure 77 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 33-41 et 125-137, « point de basculement » harmonique et comparaison de la ligne de basse et des transformations harmoniques de proximité.

Point de basculement

Mes. 33 34 35 36 37 38 39 40 Section 4 41

Tr. Har.

A

Harm. Do7 La7 Si \flat 7 si $^\circ$ La \flat $^{\#6}$ Do

Contrebasses

Transposition, fin du processus

Mes. 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 Section 4 137

Même épisode A'

Harm. Do7 La7 Si \flat 7 Sol \flat Do7 fa Ré mi $^\circ$ Ré \flat 7 Fa

Contrebasses

Ajout de 4 mesures

Quant au « plateau » lui-même (section 4), que l'on trouve respectivement mesures 41-56 puis 137-152, il constitue à la fois une phase de « libération » dynamique de la tension harmonique accumulée au cours de la section précédente, mais également une phase de stabilisation au cours

de laquelle les enchaînements harmoniques, qui s'espacent à nouveau, se résument à une formule aux fausses allures de demi-cadence (*Do-Ré*⁷-*Si_b-La*, puis, strictement transposé, *Fa-Sol_b-Mi_b-Ré*). Nous renvoyons à Josef Tröller qui propose un exemple de la ligne diatonique descendante qui se déploie, lors des six premières mesures de la section, sur un ambitus de plus d'une octave et demie³⁶⁴ : cette ligne se voit reprise *legato* et double *forte* par l'ensemble des pupitres (noires conjointes aux bois et aux cuivres, croches en ligne brisée par les cordes, qui en viennent à octavier cette même ligne). On peut considérer, comme le sous-entend Tröller, que ce large mouvement mélodique descendant constitue une sorte de « conséquence » de la ligne chromatique ascendante qui a précédé. La fin de ce processus débouche naturellement sur la formule cadentielle que nous venons d'évoquer (et qui démarre respectivement mes. 47 puis mes. 143) : à cette occasion, la diversité motivique mise en œuvre au cours de la section 2 s'amointrit, le matériau basique se resserrant à nouveau autour des squelettes rythmiques des motifs *a* et *b*.

Scherzo, partie B

Matériau thématique

Après deux mesures (mes. 57-58) au cours desquelles le motif *a* refait son apparition (violons II, seuls, double *piano*), ce dans un but manifeste d'impulser une nouvelle dynamique, fortement contrastante, l'idée mélodique que nous qualifierons de « thème *B* » (mes. 59-66) est présentée par les cordes selon une distribution parfaitement hiérarchisée de strates rythmiques clairement différenciées. Il est intéressant de constater que si l'écriture de la ligne mélodique du thème apparaît comme résolument contrastante avec *A*, dans l'esprit d'une véritable *Gesangsgruppe* de forme sonate (focus sur le pupitre des cordes, *legato*, double *piano*, incipit sur un motif caractéristique blanche-noire de sixte descendante, ligne mélodique nettement plus « chantante »), le matériau motivique utilisé s'inscrit dans la continuité la plus stricte de *A* : seuls l'éclairage apporté et la réorganisation des différentes unités élémentaires diffèrent.

Exemple 90 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 59-66, cordes, thème *B*.

The image shows a musical score for measures 59-66 of the Scherzo from Anton Bruckner's Symphony No. 3. The score is for Violins I, Altos, Violins II, and Violoncelles & Contrebasses. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is marked *pp* (pianissimo). The melodic line for Violins I is marked 'motif a' and the rhythmic accompaniment for Violins II is marked 'motif b'. The score includes chord symbols: $Si_b: (I)$, IV, V7, and I. Measure numbers 59, 63, and 66 are indicated.

³⁶⁴ Tröller, p. 44. La numérotation des mesures ne correspond pas, du fait que l'exemple ne fait pas référence à la même version ; le renvoi à cet exemple demeure pertinent car le matériau musical est identique.

L'exemple 90 permet de constater que les motifs *a* et *b* constituent à nouveau³⁶⁵ deux strates distinctes superposées (respectivement aux violons II, ainsi qu'aux violoncelles et contrebasses), tandis que la ligne mélodique principale, articulée de façon à la fois régulière et conventionnelle en termes de segmentation, se déploie aux violons I. Les altos proposent un contrechant travaillé qui n'entrave en aucune façon la conception parfaitement verticale du rythme et la restitution mécanique de la pulsation imprimée depuis le début du mouvement ; la syncope du dernier temps de la mesure 61-premier temps de la mesure 62 aux violons I constitue la seule entorse de « caractère » apportée à cette verticalisation rigoureuse. Un examen rapide de la structure harmonique de ce thème fait en outre apparaître un caractère clair, aéré, totalement diatonique et fonctionnel.

Ce thème de huit mesures s'insère dans une structure formelle assez simple à circonscrire, qui manifeste de fortes similitudes avec l'agencement de la plupart des unités formelles de mêmes dimensions rencontrées jusqu'ici. En effet, au thème *B* lui-même succède une autre section de huit mesures (mes. 67-74) que l'on pourrait également envisager, en adoptant une perspective plus large, comme représentant la seconde « phrase », harmoniquement ouverte, d'une période plus vaste de seize mesures au sein de laquelle le thème *B* endosserait le rôle de l'élément mélodique énoncé en premier, et qui manifesterait une structure plus stable et harmoniquement fermée (configuration binaire déjà recensée à plusieurs reprises jusqu'ici). À ce large complexe mélodique succéderait ainsi une seconde et dernière phase (mes. 75-88), de dimensions équivalentes à la première et qui, sans réelle surprise, met en jeu un déploiement resserré d'harmonies de surface indexées sur la réitération du seul motif d'une mesure conservé au cours du processus (ici, ce sont les flûtes qui assurent la continuité de la ligne mélodique). Les quatre dernières mesures (mes. 89-92), comme un écho symétrique aux mes. 57-58, permettent au motif *a*, à nouveau mis en évidence par les violons seuls, d'assurer de façon imperceptible la connexion avec le retour de *A* (mes. 93). Nous allons revenir plus en détail sur les points saillants du travail compositionnel mis en œuvre ici.

Organisation générale

Le déroulement linéaire de ce groupe *B* pourrait s'observer à l'angle d'une sorte de double dynamique, à la fois inversée et progressive, parfaitement cohérente : la logique initiale de déploiement mélodique, revêtant une absolue primauté sur les autres paramètres du discours, se voit progressivement dissoute, pour n'être plus réduite qu'à la duplication mécanique, à partir de la mesure 75, d'un simple motif d'une mesure conservé comme prétexte au déploiement d'enchaînements harmoniques de surface (qui, curieusement, ne vont pas cette fois-ci explorer le terrain du chromatisme). Ce procédé de polarisation est certes usuel, mais le souci d'apporter une progressivité (peu habituelle, reconnaissons-le, chez Bruckner) à ce processus de déstructuration de la mélodie s'incarne parfaitement dans le rôle central des mesures 67-74, à propos desquelles nous avons déjà souligné l'ambiguïté du positionnement formel : cette ambiguïté et ce positionnement central sont renforcés par les procédés de continuité dans l'écriture orchestrale et dans l'organisation rythmique qui sont conjointement mis en pratique : la distribution

³⁶⁵ Nous renvoyons le lecteur aux mesures 7-15.

des strates d'accompagnement ne subit pratiquement aucune modification lors de la mesure 67. L'arrivée d'un nouvel élément mélodique est cependant discrètement portée par l'entrée, à ce moment précis, des hautbois, des bassons et des cors ; la texture globale de l'orchestre ne connaît ainsi qu'un enrichissement minime, du fait que les bassons doublent simplement le motif *b* des violoncelles et des contrebasses, tandis que les cors s'intègrent discrètement à la texture générale. Quant à l'élément mélodique lui-même, il est pris simultanément en charge par les hautbois et les altos : ces derniers voient leur contrechant initial prolongé de façon naturelle par la présentation de ce nouvel élément dont le caractère n'offre aucun contraste particulier avec ce qui a précédé. De plus, comme pour renforcer encore le rôle transitoire de ce passage, la redistribution relative des pupitres des vents, qui va s'appliquer à l'ensemble de la seconde partie du groupe *B*, est opérée précisément au centre de ce passage : mesure 71, les flûtes et les clarinettes se substituent ainsi aux hautbois et aux bassons.

Exemple 91 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Scherzo, mes. 67-74, réduction sur trois portées, motifs et harmonie.

The image displays a musical score for Anton Bruckner's Symphony No. 3, 3rd movement, Scherzo, measures 67-74. The score is presented in three systems, each with three staves. The first system (measures 67-70) includes Violons I, Violons II, Hautbois I & II & Altos, and Violoncelles, Contrebasses, Bassons. Motif 'a' is in Violons I, motif 'b' is in Bassons, and motif 'c' is in Hautbois I & II & Altos. The key signature is Do b. The second system (measures 71-74) includes Violons I, Violons II, Flûtes I & II, Hautbois I, and Altos & Violoncelles. The key signature changes to sol#. The score includes a reduction of motifs and harmony.

L'exemple 91 (au sein duquel les parties de cors ne sont pas mentionnées, afin de ne pas surcharger inutilement la présentation) nous permet également de constater que la structure harmonique de ces huit mesures consiste en une sorte de marche tronquée, tout autant constitutive

de cette « esthétique de la transition » que les autres éléments recensés jusqu'ici : le dessin harmonique initial des quatre premières mesures offre un modèle type de marche harmonique, assez peu utilisé jusqu'ici dans cette symphonie (accord de *Do*_b momentanément tonicisé car précédé de sa dominante d'appui, *Sol*_b), tandis que la réitération transposée de ces quatre mesures, qui déclenche véritablement la « marche » (et que l'on se doit de percevoir comme telle à la fois par l'articulation, par la duplication de l'idée mélodico-rythmique initiale et par la translation du dessin général) n'est pas littérale, au moyen d'une subtile modification des intervalles de la ligne supérieure et, *in fine*, d'une tonicisation surprenante de l'accord de *sol*_# (tonalité en tant que telle excessivement éloignée, selon l'ordre du cycle des quintes, des tonalités principales du mouvement) qui ne peut que déboucher sur la phase d'incertitude harmonique qui va suivre et qui, paradoxalement, ne va pas faire l'objet d'une exploitation pleine et entière.

D'autre part, la structure hypermétrique de ces huit mesures, répondant à cette logique de marche harmonique, se voit également réduite à des unités toujours aussi fortement articulées mais plus courtes de moitié en comparaison du thème *B* qui précède (ici, le complexe antécédent-conséquent se voit condensé en se déployant sur 2×2 mesures) ; il s'agit d'un premier palier, toujours selon cette optique de « transition » en douceur, préalable à l'uniformisation du travail d'expansion par duplication motivique qui démarre mesure 75. Nous pouvons également remarquer que l'incipit du thème *B* (mes. 59, violons I, blanche-noire, sixte descendante) fait l'objet d'un renversement strict mesure 67 (hautbois II et altos) : il s'agit d'un ressort contrapuntique assez banal (fréquemment utilisé par ailleurs chez Bruckner) mais que l'on peut envisager ici comme une façon d'introduire un élément de « variation », ou de délimitation formelle subtile dans un processus qui, nous l'avons constaté, s'applique résolument à éliminer tout contraste soudain afin de « masquer » une trajectoire évolutive pourtant significative. Pour conclure sur le rôle éminemment transitoire de ce passage, notons également que le motif d'une mesure (qualifié de motif *c* dans l'exemple 91 et qui apparaît mesure 68), qui va constituer l'unité élémentaire la plus caractéristique de la seconde partie du groupe *B*, est précisément introduite ici-même, et pas avant, malgré la prolifération pourtant importante de motifs d'une mesure que nous avons recensée à partir de la mesure 19 : comme si Bruckner avait retardé l'apparition de ce motif précis. Insistons également, de façon plus générale et dans un but de mise en perspective stylistique, sur le fait que la conservation d'un seul et même motif (bien sûr ici le motif *c*), par élision des autres unités motiviques de la phrase antérieurement présentée, au cours d'un même groupe thématique (voire d'une même section) et ce avant même qu'une logique formelle de *développement* du matériau n'intervienne, semble constituer un trait stylistique caractéristique (tout autant qu'une convergence certaine entre Bruckner et Schubert), déjà recensé au sein des mouvements précédents³⁶⁶.

Les mesures 75-88 prolongent simplement la phase précédente, de façon assez statique : l'attribution pupitre par pupitre de chaque strate rythmique prédéfinie conserve scrupuleusement la configuration fixée depuis la mesure 71, tandis que le matériau mélodique se voit réduit (nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises) à la seule duplication du motif *c* qui, de fait, ne peut que se fondre dans cet échafaudage rythmique homogène et stable. La nature intrinsèque du motif en question (broderie, simple mouvement conjoint) semblait pourtant appeler, au vu des

³⁶⁶ Nous renvoyons notamment à la mesure 4 du thème *A* de l'Adagio.

stratégies déjà adoptées par Bruckner dans des situations analogues, au déploiement d'une phase harmoniquement incertaine voire tendue, qui aurait opportunément succédé à la présentation initiale d'un thème *B* plus chantant et parfaitement stable harmoniquement. Force est de constater que les choix ici opérés se tournent vers une volonté de stabilité harmonique. Il est également possible que la nature même de la première section de *A*, dont le retour s'annonce et qui se caractérise tant par une forte montée en intensité que par l'installation d'une pédale de dominante du ton principal, amène à considérer cette phase de transition comme un sous-élément formel impropre à cristalliser une complexification ou une intensification quelconque du flux musical, tout au mieux à jouer un rôle cadentiel : c'est ainsi que ces mesures 75-88 tonicient tout d'abord brièvement le ton de *mi* majeur, V de V du ton principal (mes. 75-77), puis son relatif *do* mineur, avant que les quatre mesures 89-92 ne se chargent véritablement d'opérer le basculement vers le retour de *A*.

Trio

Avant-propos

Plus encore que la partie spécifique du Scherzo, ce Trio porte en lui l'essentiel des caractéristiques « populaires » les plus significatives puisées par Bruckner dans l'esprit du *Ländler* (à l'exception peut-être du tempo, qui va malgré tout demeurer plus rapide). Comme nous l'avions déjà précisé en avant-propos de notre analyse du Scherzo, cette caractéristique stylistique a déjà été suffisamment mise en avant par la recherche brucknérienne antérieure pour que nous nous bornions à simplement renvoyer le lecteur aux références afférentes. Les travaux de Joseph C. Kraus, qui s'appuient également sur les écrits de Thomas Röder, ont également déjà mis en évidence certaines convergences dans le corpus des *Scherzi* brucknériens³⁶⁷ ; nous pourrions les paraphraser en ces termes : la carrure métrique conventionnelle de huit ou seize mesures, en quelque sorte « imposée » par l'essence rythmique même du Scherzo, n'a pas empêché Bruckner soit d'y insérer de façon calculée certaines irrégularités internes, soit d'y appliquer « des procédures d'expansion ou de contraction qui créent des unités hypermétriques irrégulières³⁶⁸ ». De même, nous pourrions rajouter qu'en dépit de la simplicité harmonique inhérente au *Ländler*, implicitement cantonnée à des enchaînements rudimentaires de tonique-dominante, Bruckner est parvenu à mettre en jeu certaines relations intéressantes, qui vont par ailleurs nous conforter dans les caractères stylistiques généraux que l'on pourra déduire de cette symphonie à l'issue de son analyse.

Le Scherzo a pu également nous apporter plusieurs exemples significatifs de développement et de mise en relation d'une collection complexe de motifs rythmiques apparentés, le tout s'insérant dans une logique d'homogénéité du flux musical, tant rythmique que mélodique (en dépit des irrégularités internes déjà évoquées) et puissamment orienté par une pulsation martelée de façon dynamique. De même, les logiques à l'œuvre d'expansion thématique ont en quelque

³⁶⁷ Kraus, « Phrase Rhythm in Bruckner's Early Orchestral Scherzi ».

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 278.

sorte su « contourner » la simplicité intrinsèque du matériau harmonique, incarnée par la structure des deux thèmes principaux, en offrant des phases de transition, d'expansion, ainsi que des processus de modulation assez complexes, en deçà toutefois du degré de complexité atteint dans les deux premiers mouvements. Ce Trio doit nécessairement, par contraste, s'efforcer à la fois de conserver la même physionomie, tout en adoptant un caractère « encore » plus léger, ce qui exclut *a priori* la mise en œuvre de phases d'intensification à grande échelle (telles que le plateau d'intensité qui clôture le Scherzo) ; tant l'examen des différentes nuances d'intensité que la logique de superposition des strates rythmiques (et l'orchestration afférente) révèlent sans surprise une pièce au caractère doux et uniforme, qui s'appuie pour l'essentiel sur le pupitre des cordes, auxquels sont associés, dans un rôle d'enrichissement de la texture orchestrale et d'interventions mélodiques en contrechant, les bois et les cors.

Thème principal

Toutefois, en dépit de son apparente simplicité, l'examen de ce que nous allons qualifier de « thème principal » de ce Trio, mesures 1 à 13, doit attirer notre attention. Nous pouvons ainsi constater que ce thème s'applique à reproduire non seulement la logique d'ordonnement interne du thème *A* du Scherzo, mais également, de façon plus compactée, à respecter le processus d'apparition de motifs annexes aux motifs *a* et *b* (générateurs de la pièce) qui se déployait initialement sur la seconde partie de la phrase principale du thème *A* (mes. 20-23, pour l'essentiel). L'exemple 92 ci-après offre un aperçu de la construction de ce thème. C'est ainsi que la segmentation fait apparaître une « phrase principale » de huit mesures (mes. 1-8), stable et aérée harmoniquement, qui s'enroule autour de l'élément mélodique à proprement parler, présenté par les altos. De fait, cette phrase est divisible en deux demi-phrases de quatre mesures chacune, selon un « faux » type antécédent-conséquent (« antécédent » à la tonique, puis « conséquent » à la dominante, d'où le qualificatif), et qui, par sa non-résolution cadentielle, appelle ainsi ce que nous avons qualifié de « phase secondaire », de quatre mesures, qui resserre le balancement harmonique initial tonique-dominante tout en proposant un dessin mélodique nettement apparenté à celui de la phrase secondaire du groupe *A*. Comparons ainsi les mesures 9 et 12 du Trio, au violon I, avec les mesures 25 et 27 du Scherzo, également aux violons I ; comparons également le contrechant arpégé des altos (mes. 9 et 11 du Trio), avec la réponse des trompettes (mes. 26 et 28 du Scherzo). De même, tout comme à l'issue de la présentation du thème *A*, c'est le dessin motivique le plus significatif de la phrase secondaire qui fait l'objet d'un travail de prolongation, qui engendre par duplication harmonique la section suivante ; ainsi, la troisième section du Scherzo, qui prolongeait (notamment) le motif arpégé des violons I (mes. 25 du Scherzo), fait ici écho au motif similaire des violons I (mes. 13 du Trio), encadré dans l'exemple, qui engendre la phase de transition suivante. Quant au travail de diversification motivique que nous évoquions, il suffit d'observer la phrase secondaire elle-même : tandis que la phrase principale s'appuie sur les motifs *a* et *b* puis sur le motif « 2 croches-noire-noire » de la mesure 4, nous voyons apparaître, toujours aux violons I, coup sur coup trois motifs « annexes » différents en trois mesures (mes. 10, 11 et 12), selon un ordre d'apparition qui s'inspire des mesures 20-23 du Scherzo ; ceci de toute évidence afin de perturber localement la régularité des appuis rythmiques.

Exemple 92 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Trio, mes. 1-13, cordes, thème principal.

Phrase principale : 2*4 mesures

Violons I

Altos

Violoncelles
Contrebasses

La : I motif b V

Phrase secondaire : 4 mesures et la levée

V. I

A.

Vc.
Cb.

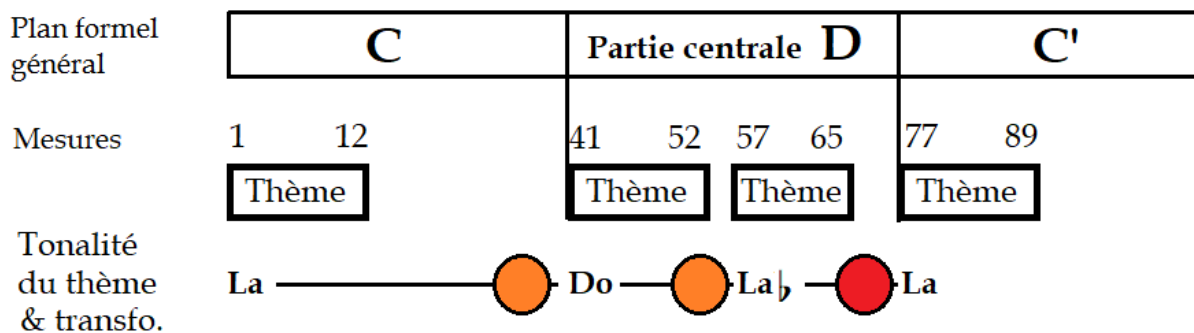
(V) I V I

Structure formelle

Les différentes réapparitions modulantes de ce « thème principal » (ou bien, dans le cas de la mesure 65, seulement de la phrase principale de celui-ci) mettent à jour une structure tripartite, qui sous-tend également un processus conventionnel de résolution tonale. Les deux présentations à distance du thème dans le ton principal du Trio (*la* majeur), mesure 1 puis mesure 77, évoquent les parties *A* et *A'* d'une structure formelle de type *ABA'* (précisons que la nomenclature usuelle pour un Trio *CDC'* sera préférée ici) à la différence notable que la partie centrale, mesures 41-76, ne présente aucun contraste thématique. Nous y retrouvons tout d'abord ce même thème principal, dans le ton de *do* majeur (mes. 41-52), puis, par élision de sa phrase secondaire, dans le ton de *la*_b majeur (mes. 57-65). Quant aux parties *C* et *C'*, elles présentent la même structure interne, marquée par l'homogénéité du matériau employé et par la réitération à distance des mêmes enchaînements harmoniques, à la seule différence que *C* se conclut par une arrivée sur la dominante (*mi* majeur, installé par une progression cadentielle qui démarre dès la mesure 21, avec II-V-I, *Fa*_# (mes. 21-24), *Si* (mes. 25-36) puis la tonique *Mi* (mes. 37-39)), alors que *C'* prolonge simplement cette formule cadentielle une quinte descendante plus loin pour retrouver la tonique du ton principal *la* (mes. 113-115).

Cette structure est en quelque sorte monothématique, mais elle déroule pourtant un plan tonal similaire à celui de la forme sonate traditionnelle : opposition tonique-dominante dans la première partie (mes. 1-40), tonalités secondaires dans la partie centrale, mesures 41-76 (de type « divertissement »), puis résolution de cette opposition initiale par un retour à la tonique (mes. 77-116). Au-delà de la simplicité évidente de la structure et du profond respect de la polarisation essentielle tonique-dominante qui s’y incarne, un trait significatif va cependant retenir notre attention. Examinons les différentes tonalités dans lesquelles le thème principal est présenté au cours du Trio, tout en occultant volontairement le reste du matériau (éléments de transition et de prolongement du thème dont le poids mélodique est plus faible) : en soi, l’enchaînement de ces tonalités traduit une fois encore le rejet des procédures de modulations traditionnelles (ton relatif, tons voisins, cycle des quintes...) ; c’est ce que montre la figure 78.

Figure 78 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 3^{ème} mouvement, Trio, plan formel et tonal général.



Nous remarquons que les réapparitions successives du thème s’articulent selon les relations de tierces : *La-Do* (relation de tierce mineure), puis *Do-La_b* (relation de tierce majeure descendante, dite hexatonique), ce qui conduit à opérer une relation chromatique pour retrouver le ton principal (*La_b-La*). Précisons que les transformations que nous avons indiquées au sein de la figure s’entendent bien selon la mise en relation, à distance, des tonalités dans lesquelles le thème est successivement présenté, et non sur les relations harmoniques de surface qui précèdent immédiatement chaque réapparition du thème. Toutefois, une analyse se portant plus précisément sur ces harmonies de surface aurait amené à des conclusions identiques : tant les thèmes eux-mêmes (toujours harmonisés I-V-I-V-I-V-I) que les phases qui les prolongent (voir par exemple mes. 65-71, avec une cascade de six quintes descendantes consécutives) s’inscrivent ici dans une harmonie parfaitement fonctionnelle, à l’exception des points d’inflexion formelle qui sont systématiquement délimités par des enchaînements hexatoniques ou octatoniques. C’est le cas de la fin du premier thème, mes. 13-14 (*La-Do_#*), au début de la partie centrale lors retour du thème en *do* majeur (mes. 40-41, *Mi-Do*), à la fin du thème en *La_b* (mes. 64-65, *Mi_b-Do*), et enfin lors du dernier retour du thème au début de *C'* (mes. 76-77, *Ré_b-La*).

Ainsi, ce Trio s'appuie pour l'essentiel sur des enchaînements harmoniques parfaitement fonctionnels, mais les relations de tierces y jouent un rôle – une fois encore – de délimitation formelle, permettant en outre d'articuler le plan tonal selon un principe de continuité tout en contournant les hiérarchies tonales traditionnelles.

IV. Quatrième mouvement, Finale

Avant-propos

Ce Finale n'a pas échappé à la dynamique de révision globale subie par le reste de la symphonie. De vastes dimensions (764 mesures pour la version 1873), il a non seulement connu les retouches habituelles concernant l'harmonisation de la métrique ou la réorganisation de certaines phases de transition, mais il a également subi des altérations plus larges. Ces dernières, portant sur la structure formelle, sont déjà sensibles dans la version de 1877 qui demeure la plus jouée encore aujourd'hui³⁶⁹. Quant à la version de 1889, signalons le rôle, parfois jugé comme discutable, de Franz Schalk – élève de Bruckner – dans les suppressions supplémentaires de passages entiers de ce mouvement (et notamment du début de la réexposition)³⁷⁰. Précisons, avant de nous lancer dans l'analyse de la première version, que les opinions – parfois passionnées – formulées sur l'opportunité même de réviser cette symphonie, sur la nature des modifications qu'il convenait ou pas d'y apporter et sur le contexte dans lequel ces travaux ont été menés nous importent peu ; c'est bien la version de 1873 qui nous intéresse ici. Cependant, nous allons pouvoir constater que l'organisation initiale de la forme ici définie par Bruckner, et ce quel que soit le jugement de valeur que l'on puisse aujourd'hui y porter en bénéficiant de la perspective apportée par le contenu des versions ultérieures, est en elle-même porteuse d'instabilité, de par l'imbrication et le télescopage de certaines unités formelles au sein d'un mouvement à la fois long et complexe – c'est particulièrement le cas pour sa seconde partie. De plus, s'ajoute ici à cette problématique le poids de la coda, au sein de laquelle le thème principal du premier mouvement permet de conclure triomphalement la symphonie et de l'inscrire dans une trajectoire cyclique, au sens franckiste du terme. C'est ainsi que les révisions successives, pour l'essentiel, ont porté à la fois sur un raccourcissement global du mouvement (de 764 mesures à seulement 495 pour la version 1889), mais aussi sur le contenu précis de la coda et de la réexposition ; cette dernière se voit ainsi réduite de moitié et quasiment « fusionnée » avec le développement dans la version 1889, se rappelant à un certain archaïsme du traitement de la forme sonate : nous renvoyons le lecteur aux travaux spécifiques déjà mentionnés³⁷¹.

Organisation générale de la forme et plan tonal

Ce mouvement de forme sonate s'articule autour de trois groupes successifs, de caractères contrastés et de dimensions hétérogènes (ce dernier point s'appliquant seulement à l'exposition),

³⁶⁹ Gault, *The New Bruckner*, p. 80 à 87. Voir aussi Langevin, *Bruckner*, p. 137-138.

³⁷⁰ Voir Langevin, p. 138 : « Ce triste gâchis dont Franz Schalk est en partie responsable ».

L'apport réel de Schalk fait également l'objet d'un travail précis de la part de Thomas Röder : voir Röder, « Master and Disciple United : the 1889 Finale of the 3rd Symphony », dans *Perspectives on Bruckner*, p. 93-113. Le rôle de Schalk est discuté de façon plus neutre que Langevin et semble porter davantage sur certains éléments d'orchestration et de dynamique.

³⁷¹ Voir également Tröller, qui propose en p. 48 un tableau comparatif des versions 1877 et 1889 et qui ne peut s'empêcher de s'exclamer « ! » en constatant la réduction extrême subie par la réexposition.

qui s'insèrent de façon attendue dans un processus de réitération globale, entrecoupé d'un développement central : nous renvoyons à la figure 79 ci-après qui apportera les éléments de repérage les plus généraux. Ici, c'est le groupe *B* (au caractère initial proche du lied) qui occupe – de très loin – la place la plus large au sein de l'exposition (144 mesures), avant de se voir réduit de moitié lors de la réexposition. Notons également, dans une même perspective quantitative, que le développement se charge de rééquilibrer les proportions de la structure, puisqu'il permet, de par la large place qu'il accorde aux éléments thématiques issus du groupe *A*, de compenser le poids quantitatif relativement modeste occupé par ce dernier au sein de l'exposition.

Figure 79 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, plan formel général.

Exposition Mes. 1-309			Dvpt. 310-468		Réexpo. 469-674			Coda 675-764	
gr. A	gr. B	gr. C	gr. A	gr. B/C	gr. A	gr. B	gr. C	gr. C	1 ^{er} mvt.
1- 64	65-208	209- 309	310- 420	423- 468	469- 536	537- 600	601- 674	675 -724	725- 764

Avant de nous lancer dans une analyse plus détaillée, insistons sur le fait que, contrairement au premier mouvement – dont la dynamique attendue de mise en tension puis de résolution tonale héritée des conventions de la forme sonate était globalement respectée – le plan tonal de ce Finale nous contraint à adopter une grille de lecture assez différente, laquelle découle de la structure même de ce plan. Certes, la succession des harmonies de proximité – à la fois denses et variées – permet d'apporter de nombreux points de stabilité harmonique, au sein desquels le chromatisme est ici employé avec parcimonie : les segments hypermétriques – souvent de quatre ou six mesures – qui répondent à une logique interne diatonique et fonctionnelle se voient ainsi multipliés, comme autant de plages isolées, faiblement connectées les unes aux autres (nous allons voir que cette dynamique se rattache à un caractère ou *topique* particulier). En outre, la répartition en trois groupes thématiques autonomes, également inscrite dans une structure tripartite plus générale exposition-développement-réexposition, apporte à la construction globale une stabilité et une cohérence guidées par une vision dialectique de la forme chez Bruckner : l'autonomisation croissante du troisième groupe chez ce dernier constitue par ailleurs un phénomène clairement identifié. Cependant, force est de constater que la mise en perspective du plan tonal général fait apparaître une forte instabilité structurelle. Cette instabilité découle non seulement du choix des tonalités elles-mêmes dans lesquelles les différents thèmes sont successivement présentés (nous allons le détailler ci-après), mais aussi du peu de conviction avec lequel ces zones tonales se voient consolidées en profondeur et articulées les unes avec les autres. En effet, aucune tonalité structurellement attendue (rappelons que nous sommes censés nous trouver dans le ton de *ré mineur*) ne se voit ni rattachée sur la durée à un groupe thématique dans son ensemble, ni préparée ou ponctuée par des formules cadentielles puissantes

et propres à écarter toute équivoque. Le rôle des pédales ou des stations prolongées sur une seule et même harmonie, qui concluent pourtant chaque groupe et qui permettent de fait de rationaliser la délimitation des régions formelles, est à cet égard particulièrement significatif, puisqu'elles participent à cette instabilité structurelle et à cette impossibilité de *prévoir* le déroulement du plan tonal et l'articulation des principaux points d'ancrages que les thèmes font émerger.

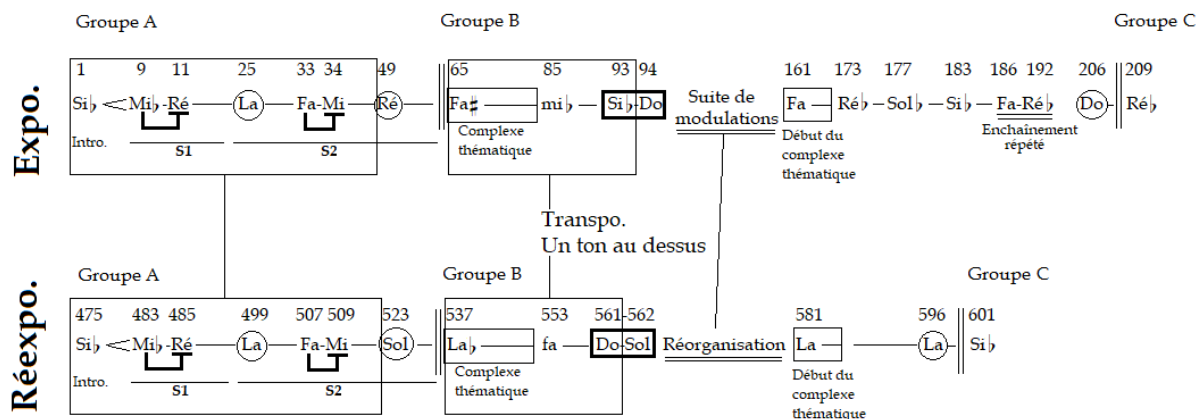
Ainsi (mais nous allons le développer ci-après), n'ayons pas peur d'affirmer que la dynamique de succession des différentes tonalités ici à l'œuvre ne répond pas vraiment à une logique de mise en tension initiale claire, qui s'incarnerait pleinement dans une opposition tonale structurelle évidente entre deux groupes thématiques aux caractères contrastés, et qui appellerait à une résolution ou une synthèse en direction de laquelle l'ensemble de la structure serait orientée : il s'agit plutôt ici de retarder de façon manifeste l'établissement de toute articulation tonale structurelle jusqu'à l'apparition, à la fin de la coda mesure 725, du thème principal du premier mouvement, « transfiguré » dans le ton de *ré* majeur. Cette apparition agit sur la forme moins comme une confirmation que comme une « percée » adornienne³⁷², indispensable pour conclure et pour résoudre la progression du plan tonal.

La figure 80 permet d'apprécier l'évolution à distance des parcours tonaux de l'exposition et de la réexposition (le groupe *C* fera l'objet d'une analyse séparée). Le groupe *A* constitue paradoxalement une zone de stabilité au sein de la structure formelle. La répétition à distance est en effet quasiment respectée à l'identique, à l'exception de la station prolongée sur la dernière harmonie qui conclut le groupe : l'accord de *Ré* (exposition, mes. 49-62), devient *Sol* (réexposition, mes. 523-534). Pourtant, il est difficile de ressentir (et encore davantage d'analyser) si ce *Ré* de la mesure 49 constitue soit la tonique du ton principal, ce que ni les harmonies de proximité qui précèdent (*si*), puis *Fa*, mes. 45-48) ni l'harmonisation globale à partir de la mesure 33 n'indiquent, soit la dominante non résolue voire la préparation avortée d'une tonalité fictive, puisque le groupe *B* démarre directement en *fa*[#] majeur, c'est-à-dire un demi-ton au-dessus du relatif majeur du ton principal du mouvement. De même, substituer ainsi un *Sol* (mes. 523) au *Ré* initial aurait pu amorcer une inflexion générale du parcours tonal à partir de ce point (par transposition, par exemple, dans une hypothétique dynamique de résolution) : ce n'est pas le cas, la figure nous le montre bien, puisque le groupe *B*, lors de la réexposition, débute directement en *la* majeur (mes. 537). Pour revenir sur le groupe *A*, la tonalité structurelle de *ré* mineur, bien qu'établie, voit son affirmation sciemment affaiblie selon deux procédés distincts, lesquels ne se placent pas au même niveau. Tout d'abord, la large préparation harmonique des huit premières mesures, bien qu'étendue avec emphase par la répétition et l'amplification du motif initial de quatre croches, est tronquée : l'enchaînement chromatique des mesures 9-11 (*Mi*-*Ré*) révèle *a posteriori* que l'introduction n'était pas une préparation de dominante ; l'usage encore une fois ambigu, à cette occasion, de l'accord de sixte augmentée (*Mi*^{#6}, mes. 10) apporte une couleur harmonique prononcée, qui contribue à « brouiller » la lecture fonctionnelle des appuis harmoniques. Ensuite, la deuxième section de ce groupe *A* (mes. 33-64), présente à nouveau le thème principal et l'intégralité de la phase qui le prolonge (à l'exception

³⁷² Concernant le phénomène de « percée » (*Durchbruch*), voir Thomas Röder, « Durchbruch oder 'Deus ex Machina': Themenverwandlungen in Bruckners Sechster Sinfonie », dans Andreas Dorschel (Dir.), *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen*, Wien, London, New York, 2007, p. 308-333.

de la mes. 49), mais un ton plus haut (*mi*) : ainsi, il est possible de mettre en perspective une progression diatonique ascendante des principales tonalités lors de la première partie de ce Finale : *ré* (véritablement affirmé mes. 11), *mi* (mes. 35) puis *fa#* (mes. 65). Cette progression s'articule indépendamment de l'enchaînement des deux groupes thématiques, en évitant ostensiblement le ton de *fa* majeur, qui va cependant très brièvement apparaître (mes. 161) à l'occasion du retour du début du complexe thématique initial. De même, la réorganisation du groupe *B* lors de la réexposition (mes. 537) fait apparaître que les deux principales zones d'affirmation tonale qui émergent au cours de celui-ci respectent la relation chromatique déjà mise en évidence lors de l'exposition (*fa#* majeur puis *fa* majeur), mais qu'ici, cette relation est inversée, par mouvement ascendant : tout d'abord *la*_b (mes. 537), puis *la* (mes. 581), ce qui permet de faire graviter ce thème *B* autour de quatre tonalités différentes, toutes proches chromatiquement : la prolifération de tonalités secondaires, qui amplifie ce phénomène lors de l'exposition, fera l'objet d'un examen plus approfondi. Notons également que cette progression chromatique ascendante *la*_b-*la* est prolongée par le début du groupe *C* (*Si*_b, mes. 601). Nous reviendrons en détail de façon plus précise sur le contenu de ce groupe *C* mais précisons ici que ni le ton initial de *ré*_b majeur (mes. 209) ni le ton de *si*_b majeur, son écho lors de la réexposition (mes. 601) ne marquent une étape décisive, propre à résoudre la progression d'un plan tonal déjà largement étranger aux schémas conventionnels d'articulation des principales tonalités qui le composent. Précisons en outre que l'exposition s'achève sur l'harmonie de *fa*, et que la réexposition s'achève sur celle de *Sol*. En d'autres termes, nous pouvons considérer que la forme sonate traditionnelle, dans ses fondements (c'est-à-dire hors coda), ne propose ici aucune véritable stratégie d'opposition frontale et binaire de tonalités clairement associées à des groupes thématiques et qui, de fait, appelle intrinsèquement sa propre résolution. Les relations structurelles conventionnelles sont ostensiblement évitées, par la multiplication de « pôles » mettant en jeu des tonalités extérieures aux schémas conventionnellement associés à la forme sonate. Toute la structure semble avoir été pensée comme découlant de l'aggravation continue d'un déséquilibre initial qui ne peut que conduire à une impasse, et d'où l'on ne peut sortir qu'au moyen d'une irruption violente, en dernière instance, de la tonalité structurelle attendue : c'est ce qui se produit lors de la coda ; cette stratégie appliquée aux tonalités va se voir amplifiée par les modalités de traitement et de positionnement de l'idée thématique principale du groupe *A*.

Figure 80 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, comparaison harmonique générale exposition/réexposition.



Groupe A

De dimensions relativement modestes en comparaison du Finale dans son intégralité (à savoir 62 mesures, suivies de deux mesures de silence), ce groupe A se structure simplement autour de deux sections (section 1, mes. 1-24 ; section 2, mes. 25-62) qui réitèrent quasiment le même matériau thématique et harmonique à un ton de distance. Ce matériau thématique est délimité par trois phases au contenu motivique similaire, harmoniquement statiques (au début, au milieu et à la fin du groupe) qui, à cette occasion, mettent à nu l'ossature rythmique de base du groupe ; cette ossature, supportée par les cordes, sous-tend en effet le groupe A dans son intégralité ; elle consiste pour l'essentiel en la répétition en ostinato d'un motif caractéristique ascendant de quatre croches, propre à introduire ou à conclure une phase à la thématique plus substantielle avec une certaine économie de moyens³⁷³. Les divers jeux de doublures à l'octave de ce motif, auquel on superpose des figures d'octaves brisées ainsi que des arpèges, permettent ainsi de créer soit un effet d'accumulation (introduction de la section 1, mes. 1-8, puis introduction de la section 2, mes. 25-32, selon les mêmes modalités), soit un effet de dissipation d'énergie, qui conclut opportunément la seconde déclamation double *forte* du thème (de façon progressive, pour conclure le groupe, mes. 49-62). Dermot Gault voit également dans l'importance quantitative de ces trois phases périphériques le moyen de permettre au thème lui-même, trop « bref », d'acquiescer une « force déclarative » (*force of a statement*)³⁷⁴. Considérons, dans la même optique, que le fait d'isoler de la sorte le thème prétendument « principal » lui ôte au préalable tout poids structurel excessif par une impossibilité intrinsèque d'affirmation forte du ton principal, ce qui, en soi, ne peut que fragiliser les fondements d'une structure qui prétend pourtant s'appuyer sur le modèle de la forme sonate.

Le thème A (*Hauptthema*) lui-même, dont les mesures 9-11 reproduisent de façon évidente le squelette rythmique des trois premières mesures du thème principal du groupe A du premier mouvement, est déployé double *forte* par l'ensemble de l'orchestre. Nous avons déjà évoqué la relation harmonique ambiguë produite par l'enchaînement de l'introduction et des mesures 9-10-11, qui amène de façon détournée le ton principal (*ré* mineur) de ce thème : nous renvoyons à l'exemple 93. Attardons-nous sur cet exemple : tandis que la première phrase de quatre mesures (mes. 9-12) concentre l'idée mélodico-rythmique la plus forte, dite « tête » du thème principal, la seconde phrase, de caractère essentiellement harmonique et qui s'articule quasiment comme une séquence baroque, manifeste des contours moins nets, qui se traduit par une certaine porosité, tant rythmique qu'harmonique, avec la phase de prolongation qui lui succède (jusqu'à la mes. 24). En effet, la progression des mesures 13-16, par ailleurs modifiée lors de la révision de 1877 (une mesure supplémentaire a été rajoutée à cette occasion entre la mesure 15 et la mesure 16³⁷⁵), ne fait pas apparaître d'articulation cadentielle clairement délimitée : la mesure 16 (*Sib-la*) est ainsi répétée à cinq reprises (et ce même si les cuivres interviennent alternativement), ce qui explique en partie la modification de 1877, tandis que les mesures 21-24 prolongent cette configuration avec la répétition, assez lourde avouons-le, de l'enchaînement *sol-Ré* :

³⁷³ Tröller, p. 49 : le terme de « statisch kreisenden Bewegung » est employé (mouvement par accroissement statique), nous renvoyons également à l'exemple musical proposé dans cet ouvrage.

³⁷⁴ Gault, p. 51.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

l'ensemble de cette phase pourrait ainsi parfaitement s'envisager comme un « bloc » qui associerait la seconde phrase du thème lui-même (dès la mes. 13), avec la répétition et l'affirmation de ces deux enchaînements harmoniques de la mesure 16 et de la mesure 21.

En tout cas, remarquons une fois encore que Bruckner utilise des moyens d'organisation interne et de prolongation du matériau thématique déjà éprouvés lors des mouvements précédents : le thème fait ainsi l'objet de plusieurs présentations dans des tonalités différentes, la « tête » du thème et sa seconde phrase se démarquent par leurs physionomies respectives, tandis que la phase de prolongation, dont on ne sait pas exactement si elle débute mesure 16, 17, voire même 21, s'engendre simplement par le séquençage de la dernière mesure du thème, selon un procédé assez proche de celui employé pour le thème *A* de l'Adagio. Précisons, concernant la physionomie de chacune des deux phrases, que les mes. 13-16 se caractérisent non seulement par ce que l'exégèse schubertienne (plus que brucknérienne) qualifie de « mixture modale », mais aussi par l'usage de procédés d'écriture aux connotations caractéristiques (*topiques*), visiblement dérivées d'archétypes ou d'archaïsmes religieux³⁷⁶ : nous renvoyons ainsi aux enchaînements harmoniques en sixtes parallèles des mesures 13-15 de type « faux-bourdon », ainsi qu'aux colorations harmoniques modales délibérément utilisées (l'enchaînement *ré-la-sol* des mesures 12-13 nous apparaît à cet égard suffisamment révélateur), renforçant de fait cette relative indétermination tonale et modale de toute évidence recherchée.

Exemple 93 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 9-16, réduction pour piano.

The image displays a piano reduction of the first two phrases of the main theme from Anton Bruckner's Symphony No. 3, 4th movement, measures 9-16. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). The first phrase, labeled 'Tête du thème principal', spans measures 9 to 16. It begins with a fortissimo (ff) dynamic. The notes are color-coded: Si b (green), Mi b (red), (Mi b #6) (red), Ré (red), ré (red), la (yellow), sol (purple), Fa (yellow), and Do7 (yellow). The second phrase, measures 17-18, continues with notes ré (yellow), la7 (yellow), Si b (purple), and la (purple). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

³⁷⁶ Tröller, p. 49.

Pour conclure, précisons que ce groupe *A* présente une stratification rythmique uniforme, qui s'articule clairement autour d'une polarisation binaire, à l'œuvre entre les vents et les cordes. D'un côté, les cordes réitèrent sans discontinuer (et ce dès la première mesure) ce motif ascendant de quatre croches, lequel se voit ponctuellement agrémenté voire densifié par d'autres figures simples et standardisées (arpèges ou octaves brisées), selon le flux et le reflux du discours musical. De l'autre côté, les vents, combinés selon une multiplicité de configurations, prennent en charge soit des notes tenues, soit la déclamation du thème lui-même ; ils apportent à la fois la richesse de leur texture sonore et leur capacité à mettre en évidence d'un point de vue « dynamique » la présentation des éléments thématiques ou mélodiques les plus significatifs. Cette uniformité dans la stratification rythmique apparaît assez inhabituelle jusqu'ici dans cette symphonie (*Gesangsgruppen* exceptées), si nous repensons aux juxtapositions brutales de patterns, déjà employées à plusieurs reprises au sein d'un même groupe au cours des mouvements précédents. Tout ce groupe semble avoir été pensé selon une seule et même stratégie rhétorique : les premières mesures, à la fois rythmiquement et harmoniquement statiques mais également « orientées » par l'accumulation dynamique de pupitres, captent en effet l'attention de l'auditeur par une concentration rapide et conséquente d'énergie – qui, à l'échelle de ce mouvement, arrive remarquablement tôt. Puis, la déclamation *tutti* de la « tête » du thème semble faire office de moment libérateur de cette énergie accumulée, mais ce moment se révèle à la fois trop instable – notamment par le chromatisme harmonique des mesures 10-11 – et trop bref – par le poids quantitativement important des phases de transition qui lui succèdent – pour offrir un point d'ancrage structurellement satisfaisant ; comme si cette première déclamation « avortée » d'un thème à la fois raccourci, réduit à son squelette rythmique, à l'ambitus rétréci et à l'harmonie partiellement instable reportait l'ensemble de la dynamique résolutive au-delà de la structure elle-même : c'est-à-dire dans la deuxième partie de la coda que l'on peut interpréter comme une résonance directe, voire une conséquence attendue de ce premier élément.

Groupe *B*

Physionomie formelle

De vastes proportions en comparaison du groupe *A* (144 mesures pour l'exposition), ce groupe *B* montre également une physionomie interne plus hétérogène, cristallisée par deux caractères (ou *topiques*) distincts. Nous y distinguons d'une part une *Liedperiode*, chantante et enjouée, à la périodicité régulière (qui consiste en une succession de demi-phrases de 4 mesures s'appuyant quasiment sur la même progression harmonique), et, d'autre part, un vaste épisode faisant explicitement référence au choral protestant, et dont la périodicité interne se montre plus instable³⁷⁷. Pour que nous comprenions, d'un point de vue esthétique, cette étrange opposition au sein d'un même groupe, Bruckner aurait évoqué « l'émotion qui le saisit en observant un jour, en face de chez lui, à Vienne, un bal, tandis qu'à l'étage on veillait un mort³⁷⁸ ». Le groupe *B* dans son ensemble se structure autour de cette polarisation de topiques (nous renvoyons à la figure 81), qui se voit traitée en deux grandes parties successives, appelées *A* et *A'*. Remarquons,

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 50, 51 et exemple XIV en annexe.

³⁷⁸ Langevin, p. 137.

par l'association, voire la « mise en tension » par superposition, des deux caractères : c'est ce que montre l'exemple 94. Nous avons choisi de représenter dans cet exemple les deux premières unités hypermétriques de quatre mesures (mes. 69-76), consécutives à l'introduction, et révélatrices de la physionomie générale de la *Liedperiode* : chaque demi-phrase de quatre mesures se conclut sur une demi-cadence dans le ton de *fa#* majeur ; le « thème lied » consiste en cette ample ligne mélodique jouée par les violons I, qui alterne sauts d'intervalles et motifs d'ornementation ; cette ligne croise régulièrement le contrechant assez élaboré des violons II, lequel exploite un matériau motivique similaire, dans un souci de complémentarité contrapuntique.

Exemple 94 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 69-76, cordes, bois et cors, analyse harmonique.

"Choral", antécédent

69

Bois & cors

mf

dim.

Violons I & II

Thème "Lied"

p

dim.

Altos

p

dim.

Violoncelles & Contrebasses

p

dim.

Fa# : I V7 I IV V V/V V7

"Choral", conséquent

73

Bois & cors

f

dim.

Violons I & II

mf

dim.

p

Altos

mf

dim.

p

Violoncelles & Contrebasses

mf

dim.

p

(Ton de Fa#) : I V7 VI V7

Accord de : Fa# Do#⁷ La Do#⁶ mi Ré#⁶ Do#⁷

Remarquons que deux blocs distincts sont superposés. D'un côté, le quatuor à cordes concentre des caractéristiques directement assimilables au topique du lied, à savoir : une ligne mélodique claire, articulée et ornementée (pas si « chantante » que cela néanmoins), des strates d'accompagnement réduites à des figures rythmiques simples et standardisées (altos, violoncelles et contrebasses qui marquent la pulsation), une harmonie fonctionnelle réduite aux degrés diatoniques basiques du ton principal de *fa#* majeur, à l'exception d'enchaînements localisés recourant surtout aux relations hexatoniques ou octatoniques, (comme mes. 73-74). Ces enchaînements n'ont toutefois aucune conséquence sur le diatonisme plus général de la progression : l'exemple 94 montre bien que les mesures 73-74 « prolongent » simplement l'harmonie de dominante de *Do#*, jusqu'à l'articulation cadentielle de la fin de phrase. De l'autre côté, le topique du choral est discrètement confié aux bois et aux cors : il se déroule selon une phrase complète de huit mesures, qui sera répétée quasiment à l'identique mesures 77-84 (en finissant toutefois dans le ton de *ré#* mineur à la mes. 84). Notons que le phrasé « antécédent-conséquent » du choral se justifie selon nous par l'articulation, mais qu'elle n'est pas harmoniquement exacte selon son acception conventionnelle (le conséquent ne se conclut pas sur la tonique).

Exemple 95 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 69-76, violons, différents motifs rythmiques.

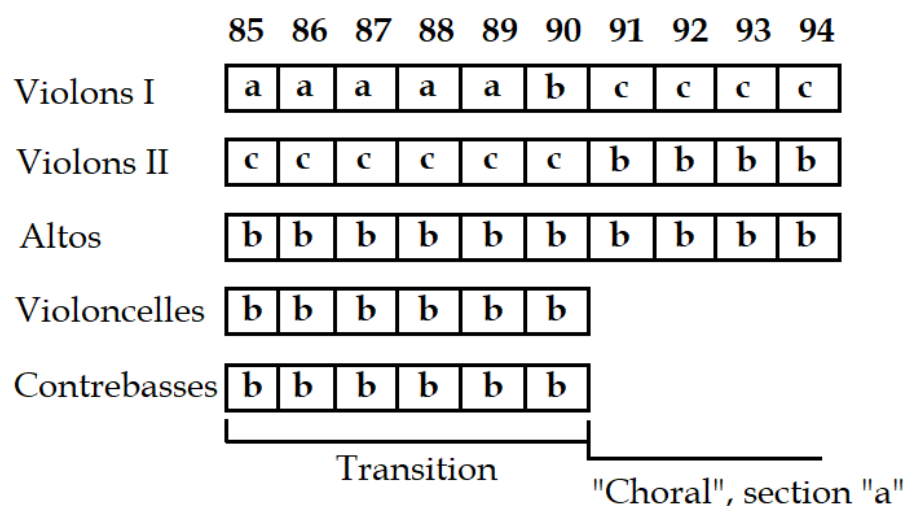
The image displays a musical score for violins and violas, measures 69-76. It is organized into two systems. The first system includes Violons I and Violons II. The second system includes V. I and V. II. Various rhythmic motifs are labeled: 'Type a', 'Type b', 'Type c', and 'b'. Dynamics such as *p*, *mf*, and *dim.* are indicated throughout the score.

La mise en évidence progressive du topique du choral, tout au long de la partie *A* de ce groupe, va essentiellement consister en un changement d'éclairage subtil, lequel va s'opérer en plusieurs phases successives qui se concentrent sur la « transition » (mes. 85-90) et sur la section *a* qui démarre mesure 91. Les motifs dérivés de la *Liedperiode* vont ainsi perdre leur caractère en se fondant dans une strate d'accompagnement standardisée. Dès lors, la sonorité des bois et des cors, qui poursuivent de façon immuable leur déclamation des phrases de type choral – indépendamment des cordes – ressort mécaniquement par contraste. Le caractère très progressif

de cette évolution est rendu possible par le travail de répétition et de « dissolution » des différents motifs liés au topique du lied, toujours aux cordes, qui vont petit à petit perdre leur spécificité : la ligne mélodique des violons I déjà présentée dans l'exemple 94 ne tire sa particularité – en d'autres termes, ce qui la rend reconnaissable et mélodiquement intéressante – que de l'ordre précis d'association d'un nombre limité de motifs, qui, pris isolément, revêtent un caractère anecdotique. Ainsi, à une variation minimale apportée à la structure rythmique de cette phrase répond une perte de particularité assez marquée, suffisante pour marquer un basculement formel. Bruckner semble avoir pensé cette phase en adoptant la mesure comme unité rythmique : en isolant les parties de violons I & II des mesures 69-76, nous pouvons constater que la structure motivique de l'ensemble du matériau rythmique peut se réduire à trois grands types d'unités d'une mesure, dits de type *a*, *b* et *c*, que nous faisons apparaître dans l'exemple 95. Les quelques exceptions marginales s'assimilent aisément à l'une ou l'autre de ces unités (le silence est considéré comme équivalent à la noire, voir à la mesure 70, les deux croches également, voir à la mesure 76 aux violons II). L'accompagnement du reste des cordes se résume à des répétitions du type *b*.

Nous pouvons constater que la première partie de la mélodie des violons II se caractérise par la juxtaposition des trois types de rythmes, tandis que la partie de violons I exclut l'usage du type le plus caractéristique (type *a*, avec l'intervalle de sixte descendante sur le rythme pointé). Dès la mesure 85 (qui correspond au début de notre transition du schéma formel) le travail « d'extinction » s'amorce ; c'est ce que montre la figure 82. Nous pouvons clairement remarquer que le processus s'applique à répéter isolément le type *a* aux violons I, superposé aux deux autres types, avant de le supprimer à la mesure 91 ; c'est bien le maintien de la présence des deux autres types rythmiques qui assure la continuité de ce passage.

Figure 82 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 85-94, relevé des motifs rythmiques.



Choral-Episode, partie A

Une fois cette transition effectuée, l'épisode choral (*Choral-Episode*, mes. 91-160) met en place un type d'écriture antiphonique³⁷⁹, fondé sur la répartition des vents en deux chœurs : flûtes, hautbois, clarinettes (et bassons, plus ponctuellement) d'un côté, cors de l'autre. Dès la mesure 91, les cordes se placent résolument dans une fonction d'accompagnement, en entretenant de façon continue cette « assise » rythmique et harmonique qui, pour l'essentiel, réinvestit mécaniquement les « types » rythmiques *b* et *c* de la *Liedperiode* précédente. Notons que les cordes participent discrètement à l'antiphonie des vents : même si la « texture » rythmique proposée témoigne d'une continuité d'écriture nette et d'un caractère homogène, on y observe toutefois une légère modification interne, laquelle coïncide strictement avec chaque changement de chœur en permettant de les souligner. On distingue ainsi deux *patterns* rythmiques fortement apparentés, qui se voient respectivement associés au chœur des bois puis au chœur des cors : le pattern associé aux bois se résume à la superposition, aux violons I, II et aux altos, des « types » rythmiques *b* et *c*, dans une configuration identique à la transition entre les deux périodes (nous renvoyons à la figure 82), et dans une nuance le plus souvent *piano*. Le *pattern* associé aux cors opère, dans une nuance plus large, une redistribution partielle de ce matériau. Les croches/demi-soupirs *pizzicato* – marquant immuablement la pulsation – passent aux violoncelles et aux contrebasses, tandis que les violons II reprennent en charge le « type » rythmique *b* ; les violons I et les altos proposent de leur côté des lignes mélodiques à la fois élaborées et étendues, mais qui conservent globalement le même caractère rythmique tout au long de chaque intervention ; malgré la variété de ces lignes de contrechant, Bruckner a semblé veiller à ce que leur physiologie, assez peu caractérisée, ne permette pas de les associer au thème du lied. Cette alternance s'applique sans exception de la mes. 91 à la mes. 133 incluse : c'est à ce moment-là que débute la troisième et dernière section *c* de ce premier vaste *Choral-Episode*, qui « casse » l'antiphonie bois/cors. Notons que cette section *c* (mes. 134-160) sera supprimée dès la version 1877³⁸⁰.

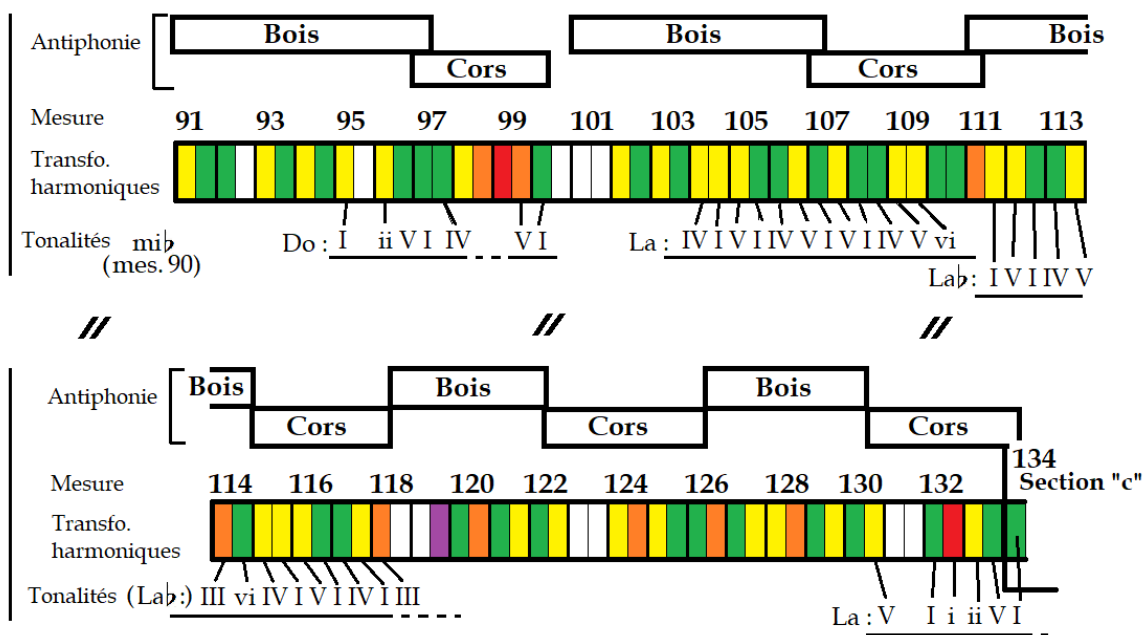
A première vue, cette large phase antiphonique peine – concernant la clarté de la trajectoire formelle à plus large échelle – à se justifier dans sa totalité. Selon cette optique, on peut considérer qu'elle engendre un important déséquilibre des proportions de la structure du mouvement. Ce déséquilibre est cependant partiellement amendé par la suppression de la section suivante *c*, dans les versions ultérieures, ce qui témoigne implicitement d'un certain « problème » de proportions – en tout cas perçu comme tel par Bruckner. On peut également considérer, de façon plus localisée, que cette phase confère au groupe *B* – qui n'est de fait ni une véritable *Gesangsperiode*, ni une *Liedperiode* homogène – un caractère hybride, lequel affaiblit d'une certaine façon l'établissement d'une polarisation conventionnelle (mais pas systématique) de caractères entre les divers groupes thématiques *A*, *B* (et *C*), cette polarisation étant en partie constitutive de la logique formelle de la forme sonate. Le type d'écriture adopté, qui exclut toute densification et toute intensification rythmique, concourt apparemment à installer une forme de statisme, que d'aucuns qualifieraient de « contemplatif ». Ce statisme est renforcé par le fait que contrairement aux diverses *Liedperioden* qui l'encadrent, lesquelles témoignent d'un ancrage tonal non-équivoque qui se déploie au-delà de la seule unité phraséologique, le parcours

³⁷⁹ Tröller, p. 50-51.

³⁸⁰ Gault, p. 82.

tonal adopte ici une physionomie harmonique différente, laquelle est tributaire de la succession des différents épisodes antiphoniques du choral. Il nous apparaît intéressant, afin de mieux cerner cette phase, de mettre en relation les paramètres les plus significatifs de celle-ci au sein d'une même figure : succession des épisodes d'antiphonie, transformations harmoniques et – le cas échéant – points de stabilité tonale pouvant esquisser une progression harmonique à plus grande échelle. La figure 83 esquisse cette synthèse. Nous pouvons remarquer que les points de stabilité tonale sont associés à chaque phase antiphonique d'alternance entre les deux chœurs (bois/cors) : les tonalités de *do* majeur, de *la* majeur puis de *la*_b majeur s'inscrivent dans cette progression (notons le positionnement stratégique de l'enchaînement octatonique *Mi-Do*_#, mes. 110-111). Puis, dès la mesure 118, la physionomie jusque-là quasi-exclusivement diatonique des enchaînements de proximité laisse place à davantage d'enchaînements soit hexatoniques soit non-classés (voir notamment mes. 118-128, où le ton de *la*_b majeur s'évapore totalement), qui induisent une véritable indétermination tonale ; ce phénomène, qui exclut ostensiblement tout enchaînement chromatique (à l'exception du glissement *La-la*, mes. 132), s'accompagne d'un raccourcissement dans la périodicité de l'alternance entre les deux chœurs. Ainsi, il nous semble que Bruckner vise ici l'installation d'un topique qui, sans afficher de réelle orientation dramatique, marque une « pause » dans le déroulement du Finale ; l'absence quasi-totale de transformations chromatiques semble également indiquer que Bruckner a soigneusement « évité » tout recours à un processus compositionnel habituellement admis comme générateur de tension. Dans cette continuité, la dernière section, qui nous amène mesure 160, simplifie progressivement le matériau pour le réduire à l'alternance vents/cordes, en blocs de quatre mesures en valeurs longues, qui préparent par une demi-cadence en *fa* majeur le retour de la seconde *Liedperiode* (mes. 161).

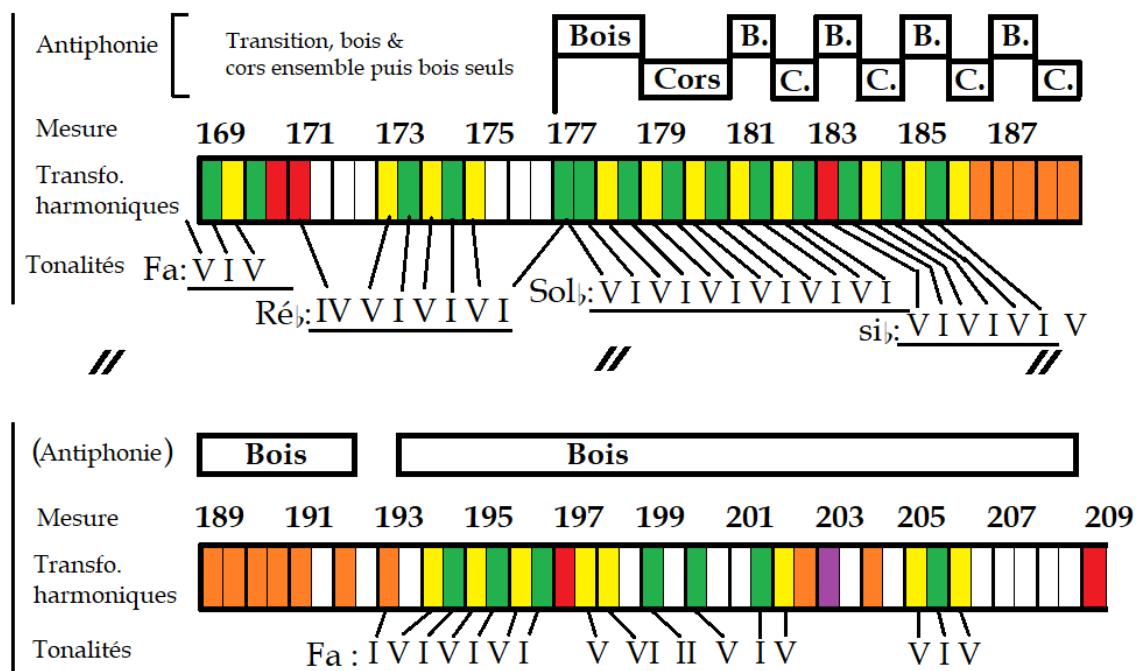
Figure 83 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 91-134, plan tonal, transformations harmoniques et antiphonie bois-cors.



Partie A'

La partie A' (mes. 161-208) se présente comme une contraction de A ; elle reproduit une structure formelle calquée sur cette dernière. Tandis que la *Liedperiode*, réduite à ses deux premières demi-phrases initiales, réapparaît dans le ton de *fa* majeur (un demi-ton plus bas que mes. 69), la *Choral-Episode* contracte également la périodicité de l'antiphonie – notamment par des interventions d'une seule mesure (mes. 181-188). Ce procédé d'écriture caractéristique se voit souligné de la même façon que précédemment, en associant les deux mêmes « types » rythmiques des cordes respectivement aux bois et aux cors. La contraction de la *Choral-Episode* s'accompagne également d'une clarification du plan tonal, qui continue pourtant de jouer sur des relations étrangères au matériau diatonique du ton principal pour articuler les différents points de stabilité qui jalonnent la progression. La figure 84 nous permet de remarquer l'étroite correspondance entre l'évolution des différents paramètres mis en œuvre : la phase d'antiphonie à proprement parler (mes. 177-188), qui articule localement les tons de *sol*♭ majeur et de *si*♭ mineur – lesquels prennent corps quasi-exclusivement au moyen d'enchaînements de proximité de type V-I –, est en quelque sorte « liquidée » par le basculement hexatonique continu entre les harmonies de *Fa* et de *Ré*♭ (mes. 186-193), qui se positionne pratiquement au centre de la *Choral-Episode*, tel un moment « pivot » qui suspend momentanément la directionnalité de la progression harmonique. Notons encore une fois l'usage souvent réservé à un contexte bien précis de ce type de relation de proximité.

Figure 84 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 169-209, plan tonal, transformations harmoniques et antiphonie.



Concernant le lien logique entre les différentes tonalités brièvement visitées (*ré*♭ majeur, *sol*♭ majeur, *si*♭ mineur), deux approches peuvent se distinguer. D'un côté, si l'on considère que *fa*

majeur demeure implicitement le ton principal de *A'* et si l'on se place selon la perspective du cycle des quintes, nous devons constater que ces trois « emprunts » successifs témoignent de relations marquées par un éloignement net et sans équivoque avec *fa* ; en outre, les relations de type hexatonique/octatonique, souvent pertinentes par ailleurs, ne permettent ici que d'expliquer très partiellement la progression qui ne s'articule pas véritablement par des relations de tierces (à l'exception de *fa-ré*, pas davantage). En revanche, si l'on considère que cette phase est marquée (tout comme le début du groupe *C* qui va suivre) par l'irruption d'une coloration modale que l'on pourrait rapprocher du mode phrygien (en d'autres termes, le mode de *mi*, transposé en *fa*), on remarque que les trois « emprunts » appartiennent strictement au « matériau modal » contenu dans le « ton » ou « mode » principal avec pour finale *fa*, et plus précisément aux degrés pairs de celui-ci : *ré*, en est le VI^{ème} degré, *sol*, le II^{ème}, et *si*, le IV^{ème}. Cet enchaînement esquisse de fait une progression VI-II-iv parfaitement cohérente, qui « prépare » le groupe *C* et la coloration modale de son thème principal présenté à l'unisson : nous y reviendrons un peu plus loin.

Réexposition, modifications diverses

Le retour du groupe *B* lors de la réexposition (mes. 537-600) s'accompagne d'un raccourcissement significatif : c'est la *Choral-Episode* qui en fait les frais. Ainsi – nous renvoyons le lecteur à la comparaison entre l'exposition et la réexposition mise en évidence *supra* –, la double présentation de la *Liedperiode* va désormais s'opérer dans les tonalités de *La*, majeur (mes. 537) puis de *la* majeur (mes. 581). Le début du groupe constitue une transposition stricte de l'exposition, précisément jusqu'à la mes. 562 où l'accord de *Sol*, au lieu du *Ré* attendu – et que nous déduisons par transposition de la mesure 94 – rompt le processus de transposition à distance. Remarquons que Bruckner choisit de transposer de façon stricte l'ensemble de la première *Liedperiode*, harmoniquement stable, et qu'il porte l'inflexion du parcours tonal (que l'on aurait pu déduire de l'exposition) sur un point précisément peu significatif, qui coïncide avec les premières mesures du premier *Choral-Episode*. Cette inflexion va permettre, au moyen d'un nouveau *Choral-Episode* nettement raccourci et harmoniquement réorganisé (précisément mes. 559-580, en comptant les deux mesures de silence terminales), d'opérer la connexion (accord de *Mi*, mes. 577, qui fait écho à l'accord de *Do* de la mesure 158) avec la seconde *Liedperiode* transposée en *la* majeur (mes. 581), qui annonce rapidement le retour du groupe *C* (mes. 601).

L'analyse succincte de cette phase témoigne de certains traits formels caractéristiques : Bruckner n'hésite pas à opérer des réorganisations significatives du matériau du groupe *B* lors de la réexposition. De larges segments voient ainsi leurs enchaînements harmoniques de proximité totalement réécrits (mes. 562-574, notamment) tandis que la physionomie des motifs et des strates rythmiques, ici facteurs de continuité plus que de contraste, demeure inchangée. En soi, le fait de réécrire partiellement la réexposition d'un mouvement de forme sonate n'a rien d'inhabituel dans des structures orchestrales élaborées : il suffit d'observer le corpus beethovénien ; ce qui importe, davantage qu'une simple reprise à distance du matériau considéré, est bien la dynamique conclusive qui porte en elle « l'unification » du plan tonal sous l'égide du ton principal. Au contraire, nous pourrions considérer qu'ici, la dynamique de réorganisation répond d'une logique structurelle, en ce qu'elle est quasiment imposée par la complexité intrinsèque et

le manque d'opposition « binaire » que porte le plan tonal de l'exposition. Celui-ci, par le lien peu évident qui s'établit entre les différentes tonalités qui le composent, peut difficilement être reproduit de façon globale lors de la réexposition sans que la logique intrinsèque de résolution tonale ne soit totalement escamotée. Nous pourrions même affirmer que l'exposition de ce Finale n'a pas de véritable caractère téléologique, par manque d'un contraste tonal univoque. De fait, afin de poursuivre sa logique narrative, laquelle s'incarne notamment dans la variété et la diversité des tonalités visitées, et sans que la logique de polarisation thématique ne soit remise en question, Bruckner « sacrifie » les périodes harmoniquement déjà peu déterminées lors de l'exposition (ici, le *Choral-Episode*), en y « camouflant » les points d'inflexion qui constituent des entorses au processus de reprise par transposition qui s'opère pourtant, mais partiellement. Ainsi, les blocs les plus stables harmoniquement (ici, les deux *Liedperiode*) sont strictement transposés : ce procédé est paradoxal, car il peut à la fois s'envisager comme un facteur de stabilité tonale au sein d'un mouvement parfois saturé de relations de proximité non-fonctionnelles, mais également comme un facteur de complexification voire de dissolution des relations tonales traditionnelles et du primat conventionnel de la relation tonique-dominante ou tonique (mineure)-relatif majeur.

Groupe C

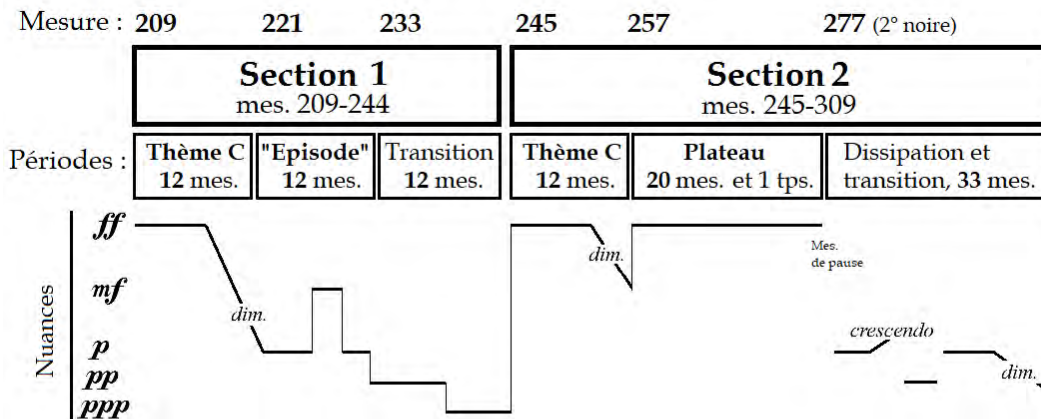
Organisation formelle et matériau thématique

Le groupe *C* (mes. 209-309 puis mes. 601-674) se présente sous la forme de deux sections successives, lesquelles débutent par le « thème *C* » à proprement parler. Chaque section se décompose en plusieurs périodes contrastantes (soit trois, soit deux). Ces contrastes ne sont ici provoqués ni par une opposition brutale de *patterns* rythmiques hétérogènes – on parlera plutôt de changements d'éclairage, comme précédemment –, ni par un procédé d'orchestration appelant à des changements brutaux de pupitres ou de registres, ni par un changement de physionomie dans le traitement de l'harmonie. Notons, comme au sein du groupe *B*, une certaine continuité dans la réitération du matériau motivique ou rythmique sous-jacent (nous y reviendrons), tandis que ce sont plutôt les nuances d'intensité – ici traitées sur une étendue particulièrement large, de *ppp* à *ff*, et selon des phases de rupture violentes – qui dessinent une courbe qui porte l'essentiel de la tension qui parcourt le groupe. Cette tension, dont les variations coïncident étroitement avec les changements de périodes successifs, culmine lors de chacun des deux plateaux d'intensité, lesquels sont systématiquement suivis de brèves phases de dissipation brutale : c'est ce que montre la figure 85. Nous avons superposé les deux présentations du groupe (exposition puis réexposition) afin de faciliter la comparaison : nous pouvons constater qu'en dépit de réaménagements et de raccourcissements, la logique de préparation du « plateau » demeure, comme si la tension initiale engendrée par l'irruption violente du thème *C* ne pouvait être résolue ni par le *diminuendo*, ni par « l'épisode » calme et mélodique, ces derniers ne constituant qu'un intermède, qu'une baisse de tension à la fois momentanée et insatisfaisante, dans la nécessaire « libération » d'une énergie qui aurait été en quelque sorte accumulée de façon excessive. Ainsi, la réitération de plus en plus raccourcie de la « tête » du thème *C* lors de la

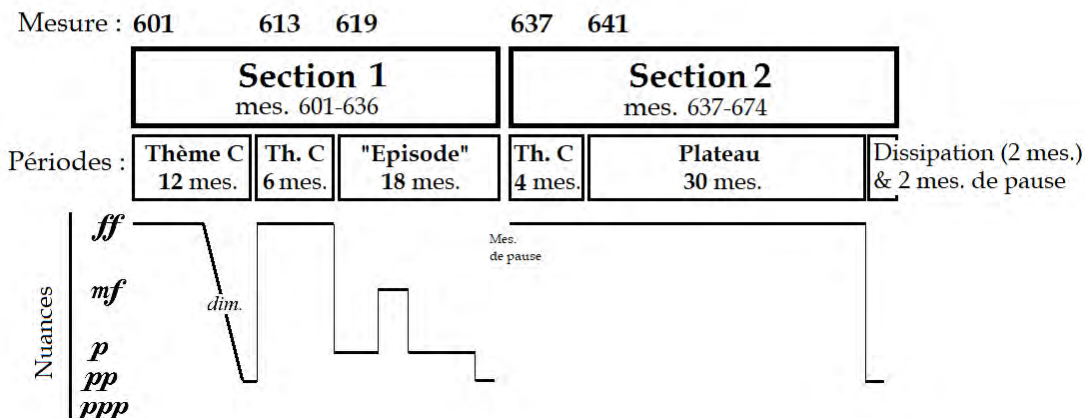
réexposition semble-t-elle répondre à cette logique d'accumulation d'énergie qui se voit « libérée » dans un deuxième temps par un large plateau (ici, 30 mesures au matériau totalement uniforme, nous y reviendrons).

Figure 85 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 209-309 puis 601-674 (groupe C), plan formel et nuances d'intensité.

Groupe C, exposition



Groupe C, réexposition



Dès lors, peut-on appliquer une grille de lecture – en apparence assez réductrice – à ce groupe C sans prendre en considération l'ensemble des autres paramètres mis en jeu ? Nous pouvons en tout cas constater que le « thème C » témoigne intrinsèquement de plusieurs tensions, lesquelles prennent corps par un jeu initial d'oppositions motiviques, mais pas seulement : c'est ce que montre l'exemple 96. Remarquons en premier lieu le positionnement du rythme pointé présenté par les cuivres, que Josef Tröller a justement qualifié, d'un point de vue rhétorique,

« d'antithèse » (*Gegensatz*)³⁸¹, et qui perturbe les appuis rythmiques de l'élément principal présenté par les bois et les cordes les plus aigües. Remarquons également l'installation de cette syncope (violoncelles et contrebasses) qui provoque un décalage d'une croche entre les registres extrêmes de cette ligne mélodique présentée à l'octave.

Remarquons en dernier lieu l'ambiguïté du caractère harmonique de ce thème – précisément par l'unisson et la doublure à l'octave de la ligne mélodique –, que l'on ne peut pourtant pas s'empêcher de considérer implicitement comme une sorte de cadence, dont la descente conjointe de la ligne mélodique concourt à « prolonger » le dernier appui (au sens « non-schenkérien » du terme). Nous pouvons ainsi interpréter ces huit mesures comme une tournure modale caractéristique du mode phrygien ou mode de *mi* (nous renvoyons à la fin du groupe *B*), du fait de la présence du *sol*_b à la mes. 213 (et dont la finale serait ici *fa*), et dont les appuis seraient *ré*_b (mes. 209-210), *mi*_b (mes. 211-212), *fa*. Évidemment, le contexte essentiellement tonal de cette musique (ainsi que la présence de l'antithèse des cuivres) peut également amener à « ressentir » plus clairement ce thème dans le ton de *ré*_b majeur, harmonisé selon un enchaînement I-V-I³⁸², tandis que, de façon encore plus subjective, on pourrait tout aussi bien considérer ces huit mesures comme amenant une demi-cadence en *si*_b.

Exemple 96 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 209-216, réduction sur 3 portées, élément thématique principal du groupe *C* et « antithèse ».

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Cuivres (Brass), the middle for Bois, Violons I & II, Altos (Woodwinds, Violins I & II, and Alto), and the bottom for Violoncelles & Contrebasses (Violoncelles and Contrebasses). Measure 209 is marked with a forte dynamic (ff) and 'marcato'. A box highlights the 'Antithèse' in the woodwind staff. Measure 213 is also marked with a forte dynamic (ff) and 'marcato'.

³⁸¹ Voir Tröller, p. 52.

³⁸² *Idem*.

Constatons que la mise en tension initiale provoquée par cette syncope se prolonge, indépendamment des changements d'éclairage qui permettent de mettre en évidence chacun des deux « épisodes ». Ainsi, la syncope cesse seulement mesure 277, lors de la dissipation consécutive au premier plateau ; lors de la réexposition, elle se réinstalle avant de s'interrompre brutalement (mes. 637) avec le dernier retour du thème *C*. Les jeux d'opposition installés dès la première présentation du thème *C* – à savoir l'antithèse des cuivres ainsi que la syncope avec une croche de décalage – se retrouvent, de façon camouflée, lors de « l'épisode » contrastant qui démarre mesure 221, et qui présente un caractère pourtant plus « lyrique-romantique³⁸³ » que le thème *C* à l'unisson : c'est ce que montre l'exemple 97. Nous y retrouvons la première mesure (ou « tête ») de l'élément principal, dans la continuité de ce dernier (violons I), tandis que les deux facteurs initiaux d'opposition motivique sont réinstallés, plus discrètement, au travers des altos (qui reprennent la partie de syncope jusque-là jouée par les cordes les plus graves) mais également par l'augmentation rythmique de l'antithèse des cuivres (ici présentée par les bois, mes. 222 et 224). « L'épisode » de la réexposition (mes. 619) marque la disparition de l'antithèse, dans une sorte d'étape intermédiaire d'un processus plus général d'uniformisation du matériau motivique au profit de l'élément principal, qui va se conclure avec le « plateau » (et avec la disparition de la syncope).

Exemple 97 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 221-226, bois aigus, violons et altos, « épisode » contrastant.

The image displays a musical score for Example 97, spanning measures 221 to 226. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 221-224) includes parts for Flutes, Oboes, and Clarinets; Violins I & II; and Altos. The second system (measures 225-226) includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets, and Horns; Violins I & II; and Altos. Key annotations include:

- Antithèse, augmentation rythmique**: A bracketed annotation over measures 222-224 in the woodwind staves, indicating a rhythmic increase in the antithesis.
- Tête de l'élément principal**: A bracketed annotation over measures 221-222 in the Violins I & II staves, identifying the beginning of the main motif.
- Syncope**: An annotation under the Alto staff in measure 221, pointing to a syncopated rhythm.
- Antithèse**: An annotation over measures 225-226 in the woodwind staves, indicating the return of the antithesis.
- Dynamics**: The dynamic marking *p* (piano) is present in several places across the score.

³⁸³ *Idem.*

Plateaux d'intensité (mes. 257-277 et mes. 641-670)

Si nous devons esquisser une taxonomie des plateaux d'intensité chez Bruckner (qui sera précisée puis mise en lien avec Schubert dans la seconde partie de ce travail), les deux spécimens associés à chaque apparition du groupe *C* présentent des physionomies assez contrastées, en dépit d'un traitement similaire de la « masse » orchestrale – par un usage continu de l'ensemble des instruments de l'orchestre, dans une nuance *ff* constante et dans une forme de continuité dans la réitération des figures rythmiques, dont la tendance générale va vers une simplification. Il est évident que Bruckner a pesé le degré d'interaction des différents paramètres (autres que celui de l'intensité, déjà fixé) dans l'élaboration de chaque plateau, afin que leurs positionnements respectifs puissent s'inscrire dans une trajectoire formelle cohérente. Ainsi, tandis que le « plateau » de l'exposition (mes. 257-277) fait interagir plusieurs strates rythmiques hétérogènes, lesquelles amplifient l'opposition motivique initiale du groupe *C*, le « plateau » de la réexposition (mes. 641-670) propose une superposition de strates rythmiques plus uniformes, lesquelles se fondent dans la pulsation martelée par les cordes. Concernant le matériau thématique, l'antagonisme est également manifeste ; en outre, cet antagonisme puise dans la même source, à savoir le thème principal du premier mouvement – sorte de fil rouge de ce Finale. En effet, tandis que le plateau de l'exposition débute par la mutation du motif de tête (qualifié de *Ala* par Tröller, nous renvoyons à notre propre exemple) par les trompettes et les cors, la réexposition rétablit ce motif de tête dans sa forme première : c'est ce que montre l'exemple 98. Notons que la modification des intervalles caractéristiques du motif de tête d'un thème n'est pas si fréquente dans cette symphonie ; précisons toutefois de manière plus générale que Bruckner a régulièrement recouru à ce procédé dans ses autres œuvres, procédé justement qualifié de « transmutation thématique³⁸⁴ ».

Exemple 98 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 257-260 puis 641-644, trompettes, trombones, violons et altos, motif de tête.

The image displays a musical score for three instruments: Trompettes (Trumpets), Trombones, and Violons & Altos (Violins & Cellos). The score is in 3/4 time and begins at measure 257. The Trompettes and Trombones parts feature a melodic motif starting with a half note G4 (with a flat) and a quarter note A4, followed by a half note B4 and a quarter note C5. This motif is marked *ff sempre*. The Violons & Altos part provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ff marcato*. A bracket under the Violons & Altos part is labeled *ff sempre Th. pr. 1er mvt, mutation de tête*, indicating that this rhythmic pattern is derived from the first movement's main theme. The score shows the initial presentation of the motif in measures 257-260 and its subsequent transmutation in measures 641-644.

³⁸⁴ Scott, « Bruckner's Symphonies – a Reinterpretation », p. 99. L'auteur précise que chez Bruckner, la « transmutation » thématique porte sur les intervalles et sur certaines hauteurs, mais jamais sur le rythme. Les procédés contrapuntiques plus globaux de diminution ou d'augmentation sont utilisés, car ils n'impliquent aucune modification relative des durées ou de la métrique.

Th. pr. 1er mvt, motif de tête

641

Trompettes

Violons I & II

Altos

Violoncelles & Contrebasses

ff

Ainsi, le traitement appliqué ici à ce motif de tête du 1^{er} mouvement correspond à des caractéristiques stylistiques brucknériennes déjà communément admises³⁸⁵. Notons qu'ici, la double insertion de cet élément thématique, fortement connoté, participe à une stratégie plus globale de cheminement isolé d'une idée, selon des changements d'éclairages successifs, lesquels s'insèrent d'une certaine façon dans la logique formelle. Le plateau des mesures 257-277 constitue ainsi le point culminant de « l'incertitude » de la fin de l'exposition.

Développement central

Ce développement (mes. 310-468) est parfois considéré comme le « nœud » de la problématique formelle qui a conduit aux larges remaniements des versions ultérieures³⁸⁶. Nous y trouvons – voir la figure 86 – une première zone, consacrée au groupe *A* (mes. 310-414), qui se subdivise en deux larges sections ; la seconde zone (mes. 415-467, suivie d'une mesure de pause, mes. 468, qui précède la réexposition) installe quant à elle un court dialogue qui juxtapose assez abruptement les principales idées des groupes *B* et *C*, avant que les idées du choral du groupe *B* ne fassent l'objet d'un développement plus substantiel à partir de la mesure 433. Cette physionomie rappelle celle du développement du premier mouvement, tant par l'ordre de traitement des groupes thématiques que par la place prépondérante consacrée au groupe *A*³⁸⁷. De même, le positionnement du climax – qui prend corps insensiblement à partir de la mesure 390 et qui culmine avec les mesures 415-420 – semble avoir été pensé dans le respect de la « section d'or³⁸⁸ », appliquée à l'ensemble du développement. Ce climax fusionne ainsi la fin

³⁸⁵ *Idem*. L'auteur cite également Carl Dahlhaus, pour qui ce retraitement des hauteurs d'un thème ou d'un motif qui conserve son identité rythmique s'inscrit dans une stratégie qui permet de « prendre les hiérarchies tonales à contrepied ».

³⁸⁶ Gault, p. 52.

³⁸⁷ Le développement du 1^{er} mouvement de la *Sonate pour piano n° 23*, « Appassionata » de Beethoven respecte également l'ordre de succession des différents groupes thématiques.

³⁸⁸ La « section d'or » applique les proportions du nombre d'or (environ 1.61) au nombre de mesures d'un mouvement ou d'une partie. Voir Ivanka Stoianova, *Manuel d'analyse musicale*, p. 105. Ici, si nous prenons le nombre total de mesures du développement (158 mesures) et que nous le divisons par 1.61, nous obtenons la 98^{ème} mesure du développement, soit la mesure 408 : en plein milieu du climax.

de la zone du groupe *A* avec l'irruption *fff*, dans le ton principal de *ré* mineur, de la tête de l'élément principal du groupe *C*, que l'on peut qualifier de véritable « point central » du Finale (mes. 415-420). Les mesures qui précèdent cette libération d'énergie à la fois violente et rapide s'appuient sur la réitération continue du motif de quatre croches par les cordes, à l'unisson ou à l'octave, et ce sans qu'une véritable stratégie de densification rythmique ou d'accumulation de strates ne soit opérée en parallèle par les autres pupitres : le moment exact du début du processus menant au climax est lui-même difficile à déterminer, il se « fond » en quelque sorte avec le matériau motivique qui précède (nous penchons toutefois pour la mesure 390 à partir de laquelle la texture des cordes s'installe sur l'ensemble du pupitre). La réapparition du motif de tête du thème principal du 1^{er} mouvement (flûtes et hautbois, mes. 399 puis 403) s'intègre pleinement dans cette préparation du climax, même si cette réapparition semble avoir été volontairement éclipsée par la présentation simultanée – et contradictoire – de la première phrase du choral du groupe *B*, dont le caractère initial (nous renvoyons à la mesure 69, aux bois) est ici totalement changé (voir les trompettes, *fff*, mes. 399 et suivantes). Comme si l'ensemble du Finale pouvait – d'une certaine façon – se résumer au cheminement isolé de ce thème du premier mouvement et de son idée première, qui doit subir toutes sortes de transmutations avant de parvenir à s'imposer dans sa forme définitive (dans la tonalité majeure homonyme du premier mouvement) lors de la coda qui représenterait, selon cette grille de lecture, l'aboutissement cyclique d'une trajectoire « épique » dont la logique échapperait à la dialectique de la forme sonate. Il suffit d'observer notamment la mesure 257, déjà évoquée (le thème est muté par renversement). Nous pourrions ainsi considérer que cette réapparition de la mesure 399 est, à l'instar de la mesure 9 ou de la mesure 257, volontairement imparfaite, ou, en d'autres termes, avortée : la « tête » du thème retrouve pourtant ses intervalles et son dessin d'origine, mais elle n'est pas énoncée dans le ton principal de *ré* majeur (ici, *mi*, puis *fa*), elle témoigne également d'une fonction formelle annexe, presque anecdotique, qui se borne à participer à un processus dont le point culminant (mes. 415) met en évidence un matériau motivique divergent, lequel est ostensiblement associé au ton principal. De plus, l'intervention simultanée des trompettes semble relever d'une logique antithétique, déjà observée à d'autres occasions, et propre à affaiblir le poids de cette réapparition.

Figure 86 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 310-467 (développement), plan formel général et nuances d'intensité.

	Climax									
Nuances	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff-fff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i>
Mesure	310		359			415				
Découpage formel	Zone du groupe A mes. 310-414				Zone B & C mes. 415-467					
	Sec. A1 mes. 310-358		Sec. A2 mes. 359-414		C	B	C	Gr. B		
					415 420	423 426	427 430	mes. 433-467		

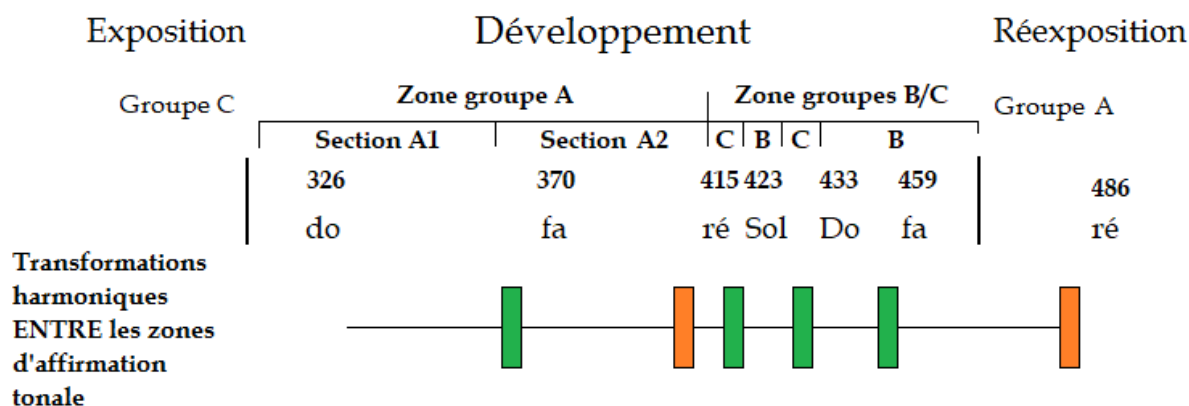
L'ambiguïté formelle induite par ce développement réside dans le fait que le début de la « zone du groupe *A* » est en tous points semblable avec le groupe *A* lui-même : même phase d'intensification/introduction assimilable à une « vague », mêmes modalités d'exposition du thème qui conserve l'essentiel de son architecture, même *pattern* rythmique sous-jacent³⁸⁹. En cela, ce développement diffère de celui du premier mouvement, au sein duquel les modalités de réorganisation, de segmentation et de manipulation du matériau relevaient davantage des conventions traditionnelles d'un développement de forme sonate, nécessairement contrastant avec l'exposition. Cette ambiguïté est partiellement tranchée lors de la section *A2* (mes. 359), qui s'inscrit dans une logique différente : la préparation des cordes est raccourcie (mes. 359-366), tandis que le thème, segmenté, est intégré à un embryon de séquence (mes. 367-370, puis mes. 371-374, un ton au-dessus) ; cette séquence est prolongée par une large descente conjointe de basse qui s'appuie sur différentes déclinaisons du motif de quatre croches, débouchant sur le début du climax.

Le plan tonal de ce développement s'articule autour des présentations successives du thème *A*, qui, pour l'essentiel, représentent les différentes étapes de la progression. De façon tout à fait conventionnelle, la succession d'épisodes à l'identité tonale marquée s'inscrit dans un environnement général souvent instable, saturé d'harmonies de proximité non-fonctionnelles. La dernière section du développement, consacrée au choral du groupe *B*, est à cet égard caractéristique : elle débute mesure 433 dans le ton de *do* majeur (choral) avant de se conclure (mes. 459-467) sur une pédale de *do* (V de *fa*). Entre les deux, disons mesures 441-459, Bruckner retravaille et développe l'antiphonie bois/cors de la *Choral-Episode* de l'exposition en s'efforçant d'obtenir un dessin mélodique conjoint, parfois par tuilage : les harmonies de proximité associées à cette phase, teintées d'archaïsmes modaux, sont à la fois rapprochées (deux harmonies par mesure) et fonctionnellement peu voire non marquées.

La figure 87 fait apparaître chacune des tonalités qui sont affirmées avec suffisamment de netteté au cours du développement. Aussi, deux points sont à prendre en considération. En premier lieu, nous pouvons remarquer que l'omission de l'ensemble des zones peu ancrées dans une tonalité permet de révéler la relative simplicité du plan et des « piliers » sur lesquels il prend appui. Son évolution apparaît ainsi comme strictement diatonique, même si l'on peut l'interpréter selon différentes approches : nous pouvons y voir soit une marche de quarts ascendantes – à une exception près, *fa-ré* –, soit une vaste préparation cadentielle du ton de *fa* (ton homonyme du relatif majeur du ton principal), qui, à l'exception de la première tonalité, se présenterait selon l'articulation tonale i-vi-II (ou V/V) -V-i.

³⁸⁹ *Idem*. Gault considère que la similitude absolue entre la phase de préparation du début du développement et celle du retour de la réexposition amoindrit le poids structurel de cette dernière, par le fait que notre perception de la « véritable » réapparition du thème principal (mes. 483) est retardée (les mesures d'intensification qui précèdent peuvent être simplement perçues comme une vague supplémentaire qui ferait encore partie du développement). Un autre problème réside selon lui dans l'articulation tonale de la fin du développement et du début de la réexposition : la pédale conclusive sur la note *do* fait place au *si*, des altos (mes. 469), autour duquel reprend la redite de la phase d'accroissement initiale.

Figure 87 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, plan tonal général du développement et relations tonales.



En deuxième lieu, nous ne pouvons que constater l'absence de lien téléologique entre les différentes tonalités déployées durant le développement d'une part, et la réexposition d'autre part : la phase terminale du développement, qui se conclut pourtant sur ce que l'on ne peut qu'interpréter comme une pédale de dominante du ton de *fa* (mes. 461-467), ne témoigne d'aucun lien structurel avec la réexposition, dont la phase d'intensification initiale débute à nouveau sur un accord de *Si*, tandis que le retour du thème *A* lui-même s'effectue dans le ton principal. Cette absence manifeste de lien est d'autant plus difficile à interpréter que ce développement respecte une grande partie des conventions héritées du classicisme viennois et du début du XIX^e siècle, à savoir : cheminement logique des modulations, évitement de la dominante du ton principal jusqu'à la phase terminale, pédale terminale (même si celle-ci se trouve dans une autre tonalité que celle conventionnellement attendue). Nous pourrions y voir soit la volonté d'inscrire le développement dans une sphère tonale indépendante de l'exposition puis de la réexposition, soit, au contraire, de penser cette partie centrale comme une sorte de « double » de l'exposition, de par son respect de l'ordre initial d'enchaînement des groupes thématiques³⁹⁰ ; ce « double » se proposerait d'énoncer les éléments thématiques de l'exposition dans une sphère tonale plus diversifiée mais pas nécessairement « orientée » ou précontrainte d'un point de vue formel.

Coda

La vaste coda de ce Finale (mes. 675-764) peut se segmenter en trois parties successives. Tout d'abord, en guise de récapitulation de la symphonie tout entière, les mes. 675-688 se présentent comme une rapide évocation, dans les tonalités de *do* majeur ou de *do* mineur, d'éléments thématiques représentatifs de chacun des trois mouvements précédents. Puis, les mesures 689-724 présentent une physionomie similaire au plateau de la seconde section du groupe *C* de l'exposition (mes. 257-277) ; cette phase centrale se conclut par une préparation harmonique s'appuyant sur la dominante du ton principal (mes. 717-724). Enfin, le thème principal du premier

³⁹⁰ Ce qui correspond à la vue de Hepokoski & Darcy qui considèrent le développement de la forme sonate comme la deuxième de trois « rotations ».

mouvement, dans le ton de *ré* majeur, est chargé de conclure avec emphase la symphonie (mes. 725-764).

Revenons en détail sur les mes. 689-724. La logique initiale du plateau du groupe *C* est scrupuleusement reproduite : elle consiste, dans une nuance *ff*, en une série assez élaborée d'enchaînements harmoniques de proximité ; l'agencement des différents accords, résolument vecteur de statisme, ne permet pas à une tonalité précise de s'installer. Les harmonies successives, arpeggées par les cordes, sous-tendent une stratification rythmique en tous points identique à celle de l'exposition. Nous pouvons également noter que les deux premières harmonies de ce passage (*mi*[°], mes. 689, puis *fa*^{#°}, mes. 693) consistent – à première vue – en une transposition à la quinte supérieure du début de la grille harmonique du plateau de la mesure 257 (*la*[°], mes. 257, *si*[°], mes. 261). Notons également que la périodicité des changements d'harmonie est maintenue (quatre mesures). De fait, une comparaison à distance s'impose : l'omission de ce plateau lors du groupe *C* de la réexposition – lequel avait été remplacé mesure 641 par un épisode tout aussi puissant mais rythmiquement plus uniforme et au caractère harmoniquement moins chargé – est-elle censée conférer à la coda un poids structurel qu'elle n'a pas habituellement vocation à endosser, en y transférant un tel élément ? Bruckner a-t-il choisi de remettre en évidence, de façon quelque peu inattendue, cet élément clé de la fin de l'exposition afin de réactiver la dynamique de résolution tonale avortée lors de la réexposition ? La figure 88 nous révèle que la transposition à distance amorcée avec les deux premières harmonies tourne court, la grille initiale ayant fait l'objet, dès la mesure 697, de remaniements significatifs, et ce même si la périodicité des changements d'harmonies conserve pour l'essentiel la même base (d'abord toutes les quatre mesures, puis toutes les deux mesures, comme nous avons essayé de le faire apparaître). Cette adaptation de la grille harmonique du plateau est d'autant plus facilitée par le fait que les enchaînements initiaux, qui s'appuient sur une conduite des voix parcimonieuse et sur des accords à l'identité fonctionnelle indéterminée, offrent une grande plasticité dans la réécriture.

Pourtant, le choix précis des nouveaux enchaînements harmoniques (mes. 697 à 705) semble constituer, d'une certaine façon, une « entorse » au principe fondamental du nécessaire lien organique reliant les éléments compositionnels en présence. L'observation comparée des deux grilles, comme au sein de la figure 88 – laquelle demeure relativement superficielle –, ne permet pas d'apporter une explication convaincante, en dehors de celle, intellectuellement peu satisfaisante, du relatif manque de rigueur. Le recours convenu à des glissements successifs de septième diminuées (mes. 701, 703, 705) permet, avec une certaine économie de moyens, de retarder la phase de préparation du thème principal du premier mouvement : le choix compositionnel de prolonger cette transposition à distance entamée dès la mesure 689 n'aurait pourtant pas provoqué de difficulté majeure, étant entendu qu'un seul changement d'accord, stratégiquement placé, aurait pu permettre de reconnecter cette progression avec l'épisode suivant de façon adéquate.

Figure 88 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, comparaison harmonique des mesures 257-273 et 689-705.

Plateau groupe C, exposition

Mesure	257	261	265	266	267	268	269	271	273
Accord	la [°] ——— si [°] ———		ré, [°]	La, _b	Mi, _b ⁷	La, _b	La, _b ^{aug}	fa	Sol, _b —
					do				
Coda									
Mesure	689	693	697	699	701	703	705		
Accord	mi [°] ——— fa _# [°] ———		la	Fa	fa _# [°]	do _# [°]	sol _# [°] —		
	Transposition								
	Quinte supérieure								

C'est dans ce genre de situation que le *Tonnetz* polyvalent peut apporter un éclairage différent sur la nature précise de ces deux progressions harmoniques, l'idée principale consistant à faire émerger d'éventuelles relations ou correspondances cachées. Tout d'abord, nous pouvons constater que la diversité des trajectoires harmoniques constitutives de chaque progression n'entrave en rien la grande proximité graphique qui s'établit *a posteriori* entre l'accord qui marque le début de la progression et celui qui en marque la fin : comme s'il s'agissait essentiellement de « tourner en rond », tout en évitant autant que possible les relations fonctionnelles et le cycle des quintes. Ainsi, la figure 89a, qui synthétise la progression des mesures 257-273, parcourt l'ensemble du *Tonnetz* dans un vaste mouvement de gauche à droite ; l'accord d'arrivée (*Sol_b*, mesure 273, qui est représenté sur le graphique par son équivalent enharmonique *Fa_#*) se retrouvant à proximité immédiate de l'accord équivalent à celui de départ, que nous avons également encadré (*la[°]*, représenté par son équivalent enharmonique *mi[°]*, mes. 257). La figure 89b, qui synthétise quant à elle la progression des mesures 689-705, témoigne également de la proximité graphique que l'on peut établir entre l'accord de départ *mi[°]* (*do_#[°]* par enharmonie sur le schéma, mes. 689) et celui d'arrivée *sol_#* (*fa[°]* sur le schéma, mes. 705). Les deux progressions peuvent ainsi se résumer, si l'on occulte les étapes intermédiaires, à un déplacement entre deux accords témoignant d'une certaine proximité sur le graphique, mais sans véritable articulation fonctionnelle. Observons maintenant les différentes trajectoires. Les mesures 257-273 apparaissent comme plus élaborées ; elles parcourent le *Tonnetz* sur l'ensemble de sa largeur, en s'appuyant pour l'essentiel sur des accords de septième diminuées, qui font soit l'objet d'une succession de glissements descendants (mes. 257-261-265), soit l'objet de ce que nous qualifierons de déplacements « fantômes », figurés par des trajectoires pointillées. Ces déplacements fantômes se matérialisent de façon implicite, le long des couloirs obliques qui sont formés, à l'infini, par les accords de septième diminuée équivalents par enharmonie. Ici, l'accord *ré[°]* de la mesure 265 (représenté sur le graphique par son équivalent enharmonique *sol[°]*) doit être mis en relation d'équivalence avec *mi[°]* et *do_#[°]*, au moyen de cette trajectoire en pointillés : c'est à partir de ce dernier accord que la progression reprend de façon explicite (vers *La_b*, mes. 266).

Figure 89a – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 257-273, trajectoires harmoniques sur le Tonnetz polyvalent.

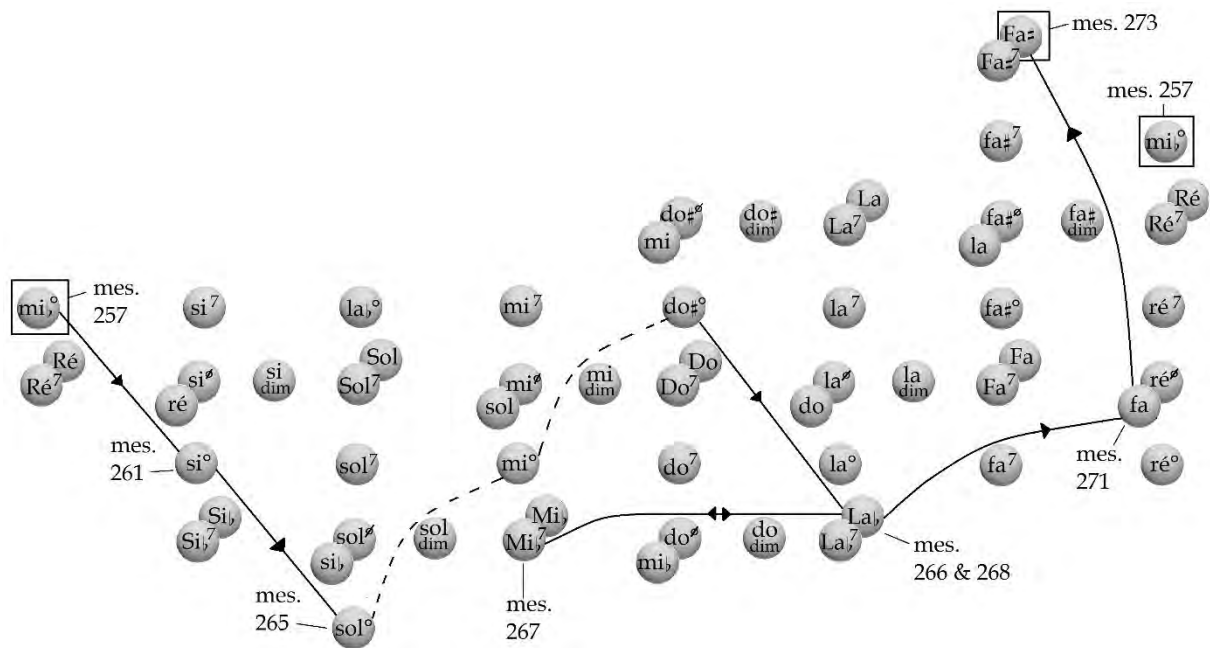
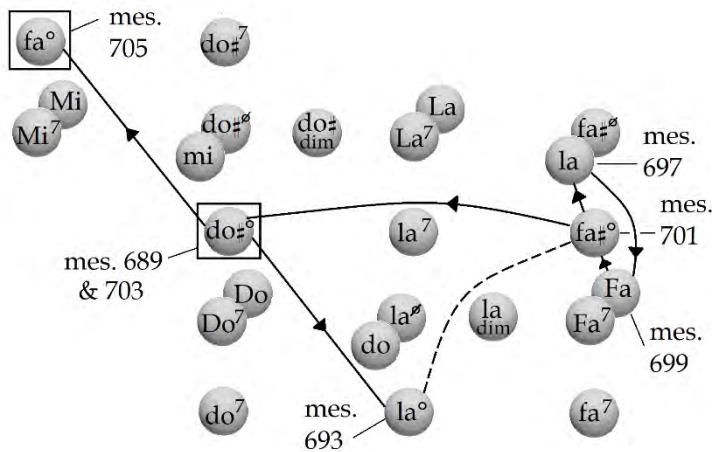


Figure 89b – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 689-705, trajectoires harmoniques sur le Tonnetz polyvalent.



En comparaison, les mesures 689-705 se concentrent sur une zone graphique résolument plus restreinte. Bruckner aurait-il alors cherché à conserver l'essentiel de la dynamique non-fonctionnelle de la première progression, en la simplifiant et en concentrant les différents enchaînements sur des mouvements des voix encore plus parcimonieux que mesure 257 ? Le premier glissement de septièmes diminuées $mi^{\circ}-fa^{\circ}$ se matérialise sur le graphique par leurs équivalents enharmoniques $do^{\sharp^{\circ}}$ et la° . Puis, le synchronisme « attendu » entre les mesures 265 et 697 est

rompu. Bruckner choisit de tourner autour de cet accord de $fa\sharp^\circ$, au moyen de mouvements parcimonieux : à la mesure 697, $fa\sharp^\circ$ devient la (qui conserve deux notes communes à l'accord précédent tandis que la note $mi\flat$ devient mi), puis la devient Fa (deux notes communes, mouvement néo-riemannien de type **L**), lequel redevient $fa\sharp^\circ$ (avec à nouveau deux notes communes, la et mi). La fin de la progression se caractérise par de nouveaux glissements chromatiques entre des accords de septième diminuées, ascendants cette fois-ci : $fa\sharp^\circ$ - $do\sharp^\circ$ - $sol\sharp^\circ$, le dernier accord étant représenté sur le *Tonnetz* par son équivalent fa° .

Sans présumer de ce que Bruckner a précisément cherché à faire ici, nous pourrions esquisser une tentative d'explication. Selon une volonté guidée par une vision large de la forme, il s'agissait de réinvestir le « plateau » du groupe *C* et de lui conférer au sein de la coda un positionnement stratégique, cette dernière (la coda) devenant d'une certaine façon la réplique de la réexposition, avec une sorte de retour transposé du plateau d'intensité qui représentait le dernier moment fort et intense de l'exposition. Ce positionnement d'un nouveau plateau au sein de la coda s'avère essentiel pour préparer une dernière montée en intensité, graduée, vers la percée finale *tutti* et *fff* du thème principal, la préparation tonale traditionnelle de dominante qui le précède s'inscrivant également dans cette dynamique. Dès lors, la grille initiale du plateau, peut-être jugée comme trop complexe, se devait d'être concentrée dans une série d'enchaînements à la fois relativement moins élaborés mais conservant toutefois la même logique, faite de glissements chromatiques et de mouvements parcimonieux autour d'un nombre d'accords plus restreint.

Exemple 99 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 717-724, réduction harmonique.

717 719 720 721 723 725

Si_b^{6aug.} sol^{♯°} Mi⁷ La⁷ La⁷ Ré

Ré : ♭VI V/V V I

L'accord $sol\sharp^\circ$, qui marque la fin du plateau et qui est atteint mesure 705, est « prolongé » par une ligne chromatique ascendante, à l'unisson, jouée par les cordes. Cette ligne est interrompue lorsque ce même accord de $sol\sharp^\circ$ est explicitement plaqué par l'ensemble de l'orchestre, pour une dernière fois, sur le premier temps de la mesure 715. À ce moment démarre la phase de préparation tonale du thème principal (mes. 717-724), précédée par la note *ré*, scandée par les trompettes seules dans l'esprit d'un appel ou d'une sonnerie (mes. 715-716). Cette préparation tonale est intéressante, dans le sens où Bruckner s'efforce de concilier son goût pour les enchaî-

« fantôme » qui se produit obliquement le long du couloir des septièmes diminuées : le rôle « pivot » de cet accord apparaît clairement.

Le thème principal du premier mouvement, dans le ton de *ré* majeur, s'impose à la mesure 725. Si le traitement du thème lui-même n'appelle pas ici à développer des éléments d'analyse complémentaires, notons toutefois que Bruckner a choisi, tout au long de cette ultime phase, de proposer un *pattern* rythmique dont la texture stratifiée se montre à la fois chargée et totalement statique. La ligne mélodique du thème, confiée aux trompettes seules, ne peut émerger au sein du tutti orchestral – saturé de formules d'accompagnement standardisées – qu'au moyen de la nuance *fff* que celles-ci ont la mission de développer.

Exemple 100 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 3 en ré mineur*, WAB 103, version 1873, 4^{ème} mouvement, Finale, mes. 725-729 et suivantes, thème principal et stratification rythmique.

The image shows a musical score for Anton Bruckner's Symphony No. 3, 4th movement, measures 725-729. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes & Clarinets, Cors, Trompettes, Trombones, Violons I & II, and Violoncelles & Contrebasses. The key signature is D major (two sharps). The score is marked 'fff' throughout. A box labeled 'Groupe C, mes. 210' highlights measures 725-729 in the Flutes & Clarinets part. A box labeled 'Groupe A, mes. 25' highlights a rhythmic motif in the Violons I & II part. The Trompettes part is labeled 'Thème pr.' and 'Début du th., rythme'. The Cors part features triplets. The Trombones part features a rhythmic pattern. The Violons I & II part features a rhythmic pattern. The Violoncelles & Contrebasses part features a rhythmic pattern.

L'exemple 100 fait apparaître le dispositif de stratification rythmique qui associe au thème principal (trompettes) et au motif rythmique dérivé de ce dernier (trombones) plusieurs niveaux de figures d'accompagnement, lesquelles font directement référence à des figures similaires ayant déjà été auparavant associées aux mêmes pupitres. Afin de ne pas surcharger cet exemple, nous avons volontairement omis les notes tenues (autres bois), de même que les roulements de timbales et les trémolos des altos. Ainsi, le motif d'une mesure, répété par les flûtes et les clarinettes, est directement issu de la deuxième mesure du thème du groupe C, tandis que le motif mélodico-rythmique de quatre croches, répété par les violons I & II, nous renvoie directement au groupe A.

Schubert, « La Grande » et Bruckner, *Symphonie n° 3*, conclusion partielle

Avant-propos

Les deux analyses globales de ces symphonies ont permis de faire émerger un certain nombre de traits compositionnels propres à opérer des rapprochements entre les styles symphoniques respectifs de Franz Schubert et d'Anton Bruckner. Jusqu'ici, notre stratégie prospective, bien que tendant *a priori* vers l'exhaustivité et le traitement non-hiérarchisé des différents paramètres soumis à l'analyse, a été guidée par une certaine part d'intuition, déjà circonscrite ou « orientée » par notre sensibilité musicale avant même d'entamer la première phase de ce travail. À ce titre, nous avons reçu la confirmation – si besoin était – que toute analyse est subjective, car elle ne peut, malgré toutes ses intentions, que traduire un certain point de vue, dont il est bien difficile de s'affranchir ; elle répond à des choix préalables, elle s'adapte à des stratégies ou à des outils déjà précontraints. Le plus important, à notre sens – car nous réaffirmons que le phénomène musical relève d'une expérience sensible – réside dans l'acceptation de cette subjectivité dans la démarche, qui, pour rester néanmoins légitime, doit s'inscrire dans un processus objectivé de traitement et d'interprétation des données soumises à l'analyse. C'est à ce moment précis que le travail proposé devient à la fois utile pour *comprendre* ou pour illustrer de façon neutre certains processus de création qui échappent partiellement à l'oreille, mais aussi pour permettre de façon plus personnelle à un point de vue esthétique d'être partagé.

Notre hypothèse de travail s'appuyait sur un principe simple. Au-delà des similitudes stylistiques simplement relevables par l'oreille exercée, nous considérons que le caractère du style symphonique austro-allemand, développé tout au long du XIX^e siècle – et dont tant Schubert que Bruckner représentent à la fois des exemples-types mais aussi de fortes individualités quasi « marginales » – ne relève pas véritablement de l'hypothétique primauté d'un paramètre compositionnel qui aurait à lui-seul véhiculé tout un processus d'affirmation d'une plus grande puissance expressive conduisant *de facto* à l'éclatement des structures classiques et à l'émergence d'un style nouveau : cette approche, souvent efficace pour opérer des comparaisons ciblées, se montre à notre sens ici trop restrictive pour appréhender les multiples composantes d'un style par essence complexe à définir. Au contraire, nous pourrions considérer que certains « clichés » stylistiques habituellement associés au Romantisme musical de façon générale (l'extension du chromatisme, le recours systématique aux techniques de développement motivique, l'élargissement du traitement de la forme et de la tonalité, la complexification du langage harmonique ou bien encore la monumentalité et la luxuriance de l'orchestration), constituent autant d'outils compositionnels qui permettent plus simplement d'élargir les possibilités d'amplitude expressive d'un phénomène musical qui conserve à la fois son unité et son caractère discursif, mais qui, de par la diversification historique de ces procédés techniques depuis la fin du XVIII^e

siècle, manifeste différents degrés d'*interaction*, plus complexes, en œuvre entre ces différents paramètres. À ce titre, les diverses phases d'intensification (climax ou plateaux d'intensité) analysées au sein de ces deux symphonies nous semblent constituer l'expression la plus évidente de la diversification de ces interactions paramétriques, et ce même si la fonction formelle de ces phases, leur sens rhétorique si l'on veut, témoigne d'une grande continuité d'avec les styles antérieurs : évoquons par exemple le nombre et l'hétérogénéité relative des strates rythmiques qui participent à la texture globale, la densification possible et graduée, quasi « mécanique » des motifs, l'intensification globale de la masse orchestrale, soit par augmentation de la nuance soit par ajout de pupitres (voire les deux en même temps), la périodicité et le type de transformations harmoniques, lesquelles s'inscrivent dans l'affirmation d'une tonalité précise, ou, au contraire, dans une phase d'indétermination tonale volontairement appuyée. Ces interactions permettent, en outre, de réaffirmer le lien organique entre la forme globale et l'unité élémentaire du discours, – ceci étant d'autant plus nécessaire que les formes se sont élargies et que le matériau s'est enrichi – mais aussi au discours musical de se projeter vers l'avant : l'évolution de tel ou tel paramètre permet ainsi de mettre en évidence le retour ou la transformation d'un élément thématique, ou bien encore de mettre en œuvre des ruptures formelles soit progressives (par exemple par la dispersion graduée, par *liquidation*, de motifs caractéristiques), soit brutales (par la juxtaposition de *patterns* rythmiques distincts, associés aux différentes unités formelles).

Tant Schubert que Bruckner s'inscrivent pleinement non seulement dans l'héritage beethovénien, nous le savions déjà, mais également dans la grande lignée de la musique symphonique austro-allemande, qui court de Haydn à Mahler (voire Richard Strauss) en passant notamment par Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt et Brahms, et qui repose sur un socle esthétique commun déjà explicité au début de ce travail, nous le savions également. En revanche, le véritable rapprochement que nous pouvons commencer à opérer entre ces deux compositeurs autrichiens, qui « transcende » cette simple appartenance à leur siècle et à leur aire linguistique, porte sur les modalités précises d'application de ces degrés d'*interaction* entre les différents paramètres d'un discours musical qui s'inscrit – malgré certaines singularités que nous allons développer ci-après et malgré les archaïsmes détectés chez Bruckner – dans une esthétique univoque (le Romantisme musical austro-allemand) et à laquelle ni Schubert ni Bruckner, en dépit de l'originalité et du haut degré d'aboutissement de leurs œuvres respectives, n'ont apporté d'innovations majeures.

Il s'agit à présent d'établir avec précision ces convergences stylistiques, point par point, en s'efforçant d'y apporter des explications propres à tracer une perspective pour la seconde partie de ce travail, laquelle exploitera les conclusions formulées dans les pages qui vont suivre afin de travailler de façon plus sélective sur les autres œuvres de notre corpus. Il s'agit également de distinguer les convergences qui semblent relever spécifiquement d'un rapprochement entre Schubert et Bruckner de celles qui pourraient également, par extension, s'appliquer plus largement à d'autres compositeurs de leur temps, et dont la pertinence, de fait, serait moindre : c'est la raison pour laquelle nous aurons recours à plusieurs exemples comparatifs empruntés aux répertoires symphoniques de Felix Mendelssohn (*Symphonie en la mineur* op. 56, achevée en 1842), et Franz Liszt (poème symphonique *Les Préludes*, achevé en 1853). On notera que ces deux exemples couvrent pour l'essentiel une période chronologique – le milieu du XIX^e siècle

– se situant à égale distance de la composition de « La Grande » de Schubert (1825-1826) et de la *Symphonie n° 3* de Bruckner (1873 pour la première version que nous avons analysée).

Convergences paramétriques

Matériau thématique

Motifs, construction des idées, segmentation

La question de la segmentation des thèmes des deux symphonies analysées a permis de mettre en valeur un trait commun, essentiel, portant sur la nature même des unités motiviques élémentaires et sur leurs modalités de développement, tandis que la question de l'ambitus des thèmes et de leur déploiement nous a semblé moins pertinente – tant Schubert que Bruckner recourant à des procédés bien trop diversifiés et difficilement rapprochables. Lorsque nous avons mis en perspective les analyses de segmentation thématique de Tröller et de Langevin (voir l'exemple 57), nous avons pu constater que la définition même des « cellules » ou des « motifs » d'une part, puis celle des « demi-phrases », des « phrases » ou des « périodes » d'autre part, étaient – surtout chez Bruckner mais dans une certaine mesure également chez Schubert – problématiques pour l'analyste.

En premier lieu, il nous semble que cet état de fait est lié au caractère relativement anecdotique, voire quelconque, de ce que l'on va pourtant hiérarchiquement qualifier de « motifs ». Ces unités élémentaires du discours, très courtes, se trouvent en réalité à la limite entre le « motif » et la « cellule », allant jusqu'à parfois se confondre avec des éléments d'accompagnement basiques et standardisés ; leur caractérisation n'est possible que grâce à un intervalle mélodique particulier ou à un « tic » rythmique récurrent qui « féconde » les autres mouvements³⁹¹. De fait, certains des thèmes analysés ne proposent – pratiquement – que deux niveaux hiérarchiques : cet élément très court d'un côté, lequel est investi d'une certaine charge émotionnelle (notamment par l'usage de l'appoggiature ou du silence³⁹²) ; puis la « période » de l'autre, qui se présente comme un assemblage quasi mono-rythmique d'une « collection » de différentes

³⁹¹ Dans « La Grande », le rythme noire pointée-croche-noire associé à un mouvement conjoint ascendant (notre motif *a*, dissocié en cellule rythmique *y* et cellule mélodique *a* par Langevin) se retrouve sous diverses déclinaisons dans chacun des quatre mouvements de la symphonie.

Dans la *Symphonie n°3* de Bruckner, le second thème du groupe A du 1^{er} mouvement (mes. 37) est pratiquement construit autour du seul et même motif et de son renversement, à l'exception du *Bruckner Rhythmus* (A2 pour Tröller, voir l'exemple 59), tout comme le thème de la *Gesangsgruppe* mesure 135. On retrouve les déclinaisons du motif A2 dans l'Adagio (violons I, mes. 2, hautbois, mes. 25, etc...)

Le Scherzo se construit également autour de l'agrégation progressive de deux motifs très simples, déclinés par la suite (voir l'exemple 88, avec les motifs *a* et *b*)

³⁹² Voir le motif descendant blanche-noire-soupir du thème A de l'Adagio de la *Symphonie n° 3* de Bruckner (violons I, mes. 5-6-7-8-9), qui présente une ressemblance avec le même élément présent et répété à de nombreuses reprises dans le 1^{er} mouvement de la *Sonate pour piano n°14 en la mineur* D.784 de Schubert.

déclinaisons peu contrastantes de ces courtes unités, parfois autour d'un seul intervalle caractéristique et de son renversement³⁹³. Cette construction diverge significativement de la phrase « classique » conventionnelle, dont on continue à retrouver de nombreux exemples tout au long du XIX^e siècle et au-delà, qui présente plutôt une construction hiérarchique dans laquelle les phases de croissance et de déclin de l'énergie sont réparties symétriquement, orientées de façon systématique vers des cadences qui gardent leur rôle conclusif, et au sein de laquelle les différents éléments rythmiques sont plus diversifiés, se distinguant de fait plus facilement de strates d'accompagnement secondaires à la rythmique uniforme et standardisée³⁹⁴.

En deuxième lieu – comme une conséquence de notre remarque précédente –, nous avons pu constater (parfois, mais pas de façon systématique) un manque d'équilibre interne dans la construction de certains thèmes qui, en outre, vont parfois proposer des contours à la fois flous et harmoniquement indécis, ouverts le plus souvent³⁹⁵. Comme si les exigences expressives, émotionnelles du discours – ainsi que la tension qu'il doit pouvoir potentiellement générer – avaient déplacé l'accent dramatique sur le seul motif, volontairement basique et dont la duplication, menée avec une certaine souplesse et soumise à des inflexions parfois imprévues, allait s'inscrire dans un cadre narratif nettement moins restrictif que celui de la phrase classique, conduisant *de facto* à l'éclatement de l'équilibre parfois rigide de cette dernière. De fait, les motifs mélodico-rythmiques, tant chez Schubert que chez Bruckner, apparaissent souvent comme peu caractéristiques pris isolément, contrairement au *schème* fort et reconnaissable, à la « tête » du thème, dont on retrouvera de nombreux exemples chez Mozart ou chez Beethoven (les thèmes brucknériens les plus prolongés, comme dans la *Septième*, présentent toutefois une véritable « tête » qui sera détachée du reste lors des phases de développement)³⁹⁶. On observe ainsi au sein de la phrase schubertienne ou brucknérienne toutes sortes de déclinaisons d'éléments mélodico-rythmiques assis sur une base rythmique commune, le plus souvent d'une mesure (le *Taktmotiv*), et dont la parenté avec le motif de base (par élision ou ajout d'une note, par renversement, par conservation du squelette rythmique seul, etc...) est plus ou moins forte. Les thèmes

³⁹³ Voir notamment le thème de l'introduction de « La Grande », qui, en outre, est amputé de deux mesures lors de la coda.

³⁹⁴ Voir la plupart des thèmes mozartiens et du premier Beethoven.

³⁹⁵ Le phénomène est plus marqué chez Bruckner que chez Schubert ; on trouvera encore chez chacun d'eux des constructions régulières et clairement articulées (dans les *Scherzi*, mais aussi dans les thèmes des *Gesangsgruppen*).

Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir le thème A de l'Adagio, puis la seconde répétition du thème B, jusqu'au point d'arrêt (mes. 49-64), ainsi que la fin du thème C, pourtant nettement articulée mais qui se « dilue » complètement mesure 73 et suivantes ; voir également la phrase secondaire du thème principal du Scherzo (exemple 89).

Dans le 1^{er} mouvement de « La Grande », le thème de l'introduction répond à ces caractéristiques (absence de périodicité interne, ambiguïté dans la répétition des mesures 7 et 8 qui provoquent un certain décalage lors de la résolution, ce décalage étant exploité mesures 34-36 avec une harmonisation différente) tandis que les thèmes des deux groupes (celui du premier groupe est-il un véritable « thème » à part entière ?) montrent une périodicité plus régulière.

Dans le 2^{ème} mouvement de « La Grande », voir la dilution du premier thème lors de la coda, qui accentue l'incertitude engendrée par la répétition initiale du motif pointé, mesures 13 et 14 (exemple 33, mes. 340 et suivantes). En outre, ce thème voit sa périodicité déséquilibrée : la pédale de dominante qui conclut la première phrase décale la régularité des appuis (cette première phrase fait 9 mesures et la suivante, qui « contracte » la précédente, 7 mesures).

³⁹⁶ Voir les premières mesures de « l'Héroïque », de la *Symphonie n° 8*, etc...

ainsi élaborés offrent une physionomie contrastée et complexe, ils sont, de fait, porteurs d'instabilité. Cette instabilité se traduit de différentes façons : par une construction interne des thèmes qui proposent une juxtaposition de demi-phrases harmoniquement « fermées » et « ouvertes »³⁹⁷, celles-ci étant plus naturellement plastiques et sensibles à l'influence du chromatisme³⁹⁸, par un autre type d'opposition interne mettant en jeu des cellules aux caractères opposés³⁹⁹, mais aussi par l'articulation des thèmes eux-mêmes, qui manque clairement de netteté et dont le flux se perd parfois dans les phases de transitions qui y succèdent et qui atomisent à nouveau les motifs de base⁴⁰⁰. De fait, cette instabilité qui s'exerce à tous les niveaux de la construction thématique n'est pas sans conséquence sur les modalités de développement et d'extension de ce matériau : d'un côté, les éléments thématiques « trop courts » se devront d'être répétés à plusieurs reprises, mais ils seront, de par la conduite même du flux mélodique, le plus souvent transposés, ce qui entravera l'affirmation forte d'une zone tonale stable à la fois uniforme et prolongée ; de l'autre, les éléments thématiques plus longs et irréguliers poseront certains problèmes de manipulation lors des phases ultérieures de développement. Les deux exemples suivants permettent, par contraste, d'apprécier le « classicisme » presque régressif, comparé à « La Grande », de la construction thématique chez Mendelssohn : périodicité, variété, symétrie, articulation appuyée de façon attendue par des cadences. L'exemple 101 circonscrit l'antécédent du thème introductif, Andante, de sa *Symphonie n° 3* (qui s'achève sur une demi-cadence dans le ton principal, tandis que le conséquent reproduit le même dessin, conclu par une cadence parfaite). Notons l'exacte symétrie de l'ensemble (période de 16 mesures, divisible en deux phrases antécédent/conséquent de 8 mesures, elles-mêmes divisibles en demi-phrases de 4 mesures) ainsi que le caractère totalement fonctionnel des degrés harmoniques utilisés, tandis que l'accord de septième diminuée *ré#°* (mes. 6) s'interprète de façon conventionnelle comme une neuvième de dominante sans fondamentale placée sur le II^e degré (V/V)⁴⁰¹.

³⁹⁷ Cette logique nous apparaît comme profondément différente de celle de l'articulation de type antécédent/conséquent, dans laquelle la résolution découle directement de la phase de suspension qui précède.

³⁹⁸ Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir les répétitions du motif A2 à partir de la mesure 51.

³⁹⁹ Dans « La Grande », voir le thème du 1^{er} groupe, mesure 78 (motif pointé et triolets, qui sont superposés à partir de la mes. 96).

Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir le premier thème du Scherzo (mes. 17), ainsi que l'introduction qui précède.

⁴⁰⁰ Nous renvoyons au thème A de l'Adagio de la *Symphonie n° 3* de Bruckner.

⁴⁰¹ Ce thème est très proche d'un chant folklorique, un peu archaïque ; il a été tout de même un facteur d'innovation dans l'introduction lente à l'époque (chez les Classiques, l'introduction ne commence normalement pas par un thème précis). Ce commencement mendelssohnien a été le modèle de nombreuses ouvertures et symphonies nationales (y inclus d'Indy, *Symphonie n° 1*).

Par ailleurs, Siegfried Oechsle, dans *Symphonik nach Beethoven: Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel, Bärenreiter, 1992, trouve que ce thème y joue un rôle similaire à celui de l'introduction de « La Grande » ; mais insistons sur le fait que sa construction interne n'est absolument pas schubertienne.

Exemple 101 – Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Symphonie n° 3 en la mineur* « Écossaise », op. 56, mes. 1-8, réduction pour piano.

Phrase a : antécédent

la : i V i v iv V i iv ii V/V —V

L'exemple 102 isole la première demi-phrase de 4 mesures du thème sur lequel démarre l'Allegro Agitato, une fois l'introduction lente achevée (levée de la mes. 65). Ce thème représente l'idée principale du premier groupe de l'exposition de ce mouvement de forme sonate ; il se présente comme une variante ornementée du thème de l'introduction. Aussi, l'organisation métrique, plus étendue – elle propose une période de 12 mesures –, respecte toutefois la même segmentation (par demi-phrases de 4 mesures), à la seule différence que nous avons ici une sorte de « double » antécédent (mes. 65-68 puis 69-72), qui visite brièvement le relatif majeur du ton principal, tandis que la demi-phrase endossant le rôle de conséquent se compose en réalité d'une double répétition cadentielle (mes. 73-74 puis 75-76).

Exemple 102 – Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Symphonie n° 3 en la mineur* « Écossaise », op. 56, mes. 64-68, réduction pour piano.

Demi-phrase 1

la : i V i Vi V i Vi VI
Do : IV —V

Notons que la structure de ce thème se prête parfaitement aux découpages théoriques proposés par Hugo Riemann⁴⁰² : le motif *a* y représente un véritable *Taktmotiv* (motif d'une mesure),

⁴⁰² Ian Bent, *L'Analyse Musicale*, p. 160-164.

lequel est répété (mes. 66), produisant au niveau structurel immédiatement supérieur un *Zweitaktgruppe* (groupe de deux mesures) mesures 65-66. La force dynamique, faite de phases de croissance et de déclin, s'exerce ainsi selon une symétrie stricte, à l'exception des mesures 73-76, qui, par groupes de deux mesures, fonctionnent au moyen de l'association du motif *a* et du modèle rythmique de la mesure 68. Pour conclure, observons la construction interne du *Taktmotiv a*, qui représente parfaitement notre perception d'une idée motivique « forte », dont la répétition permet d'engendrer les unités métriques supérieures, et qui peut elle-même se subdiviser en deux cellules, d'un temps chacune et de caractères contrastés.

Stratégies de développement motivique

Les thèmes, chez Schubert comme chez Bruckner, présentent la caractéristique de se prêter avec difficulté aux techniques de développement les plus conventionnelles : ceci est lié, nous venons de le voir, à leur construction – tant métrique que motivique –, qui impose pratiquement de se restreindre à deux stratégies d'extension du matériau, à la fois opposées et complémentaires. D'un côté, la faible caractérisation des unités motiviques, si l'on cherche à produire du contenu extensif en prenant celles-ci pour seule base (typiquement lors de phases de transition consécutives à la présentation des idées elles-mêmes, ou lors d'un développement central de forme sonate), amène à dupliquer et à intégrer ces motifs dans de larges plages de transformations harmoniques, qui, de fait, perdent tout caractère mélodique en présentant un aspect parfois mécanique, qui devient même caricatural chez Bruckner⁴⁰³. Les phases de croissance et de déclin du flux musical, indispensables à celui-ci pour conserver une direction, un « sens » (dans son acception géographique) qui doivent rester perceptibles par l'auditeur, sont dans l'obligation, pour prendre corps, non seulement de s'appliquer à des segments plus larges, ce qui provoque nécessairement des incidences sur la forme, mais également de surinvestir les autres paramètres compositionnels, ce que tant Schubert que Bruckner ne manquent pas de faire, en puisant dans les ressources de l'orchestre selon des modalités fortement apparentées (nous y reviendrons). De l'autre côté, la non-recherche systématique de symétrie et d'équilibre dans la construction de certains thèmes – voire leur longueur excessive, ou bien, à l'inverse, leur brièveté qui impose de procéder à plusieurs répétitions ou « affirmations » – rend plus difficile, par exemple, le recours à la variation thématique que Brahms, notamment, a fréquemment utilisée, et à laquelle les thèmes à la métrique équilibrée et à l'articulation nette se prêtent évidemment le mieux⁴⁰⁴. En outre, les contrastes internes à l'œuvre dans certains thèmes peuvent difficilement être restitués par les techniques de variation les plus communes, lesquelles vont porter sur la modification uniforme d'un seul paramètre qui ne pourra que « diluer » les contrastes initiaux. De fait, les thèmes doivent être soit tronçonnés et réassemblés, par segments plus ou moins étendus, ce qui ouvre un éventail de possibilités presque infini, soit faire l'objet de techniques de mutation motiviques, lesquelles ne peuvent porter que sur un nombre plus restreint d'éléments, à la fois suffisamment caractéristiques – un arpège, ou un chromatisme s'appuyant sur un rythme reconnaissable – mais présentant également des propriétés transformatives : le rythme étant le seul

⁴⁰³ Les deux symphonies présentent de nombreux passages caractéristiques ; dans « La Grande », voir notamment l'épisode contenant l'entrée des trombones (motif pointé) dans le 1^{er} mouvement (mes. 514-545).

⁴⁰⁴ Voir notamment ses *Variations sur un thème de Haydn*, op. 56. Brahms insistait pour conserver strictement l'architecture initiale du thème tout au long du processus de variation.

paramètre véritablement structurant de la plupart des constructions thématiques de nos deux compositeurs, il apparaît évident que c'est en conséquence le seul paramètre dont l'intégrité ne sera pas menacée dans les phases ultérieures de développement du matériau initial, au risque de dissoudre l'unité organique même de la composition⁴⁰⁵.

Nous avons pu constater que les techniques de développement motivique et de recomposition du matériau thématique mises en œuvre par Schubert et Bruckner, bien que conservant leur spécificité – Schubert pratique davantage le « collage » et la réécriture souple, partielle, d'idées mélodiques antérieures⁴⁰⁶ – se rejoignent néanmoins sur plusieurs points précis. Tout d'abord, nous avons pu recenser plusieurs phases, d'intensification ou de développement, construites selon un procédé de *diversification* ou de *déclinaison* progressive du matériau motivique initial. Durant ces phases, on observe un accroissement méthodique dans l'usage du nombre d'éléments rythmiques, lesquels conservent une physionomie (appuis, cellules caractéristiques) assez proche du matériau de départ, ainsi qu'une durée identique – typiquement d'une (*Taktmotiv*) ou de deux mesures (*Zweitaktmotiv*). Quelles que soient les modalités précises de mise en œuvre de cette technique, l'idée générale reste la même, elle consiste à agir rythmiquement sur la « texture », de façon horizontale (par densification des valeurs) ou verticale (par superposition de strates), tout en veillant à conserver une pulsation stable et nettement marquée, sur laquelle repose le maintien de l'impulsion énergétique⁴⁰⁷. Ensuite, nous avons pu remarquer que nos deux compositeurs ne portent pas nécessairement leur attention sur l'élément le plus caractérisé d'une période thématique (la « tête » du thème, si « tête » il y a) pour prolonger celle-ci ou pour y faire référence à nouveau⁴⁰⁸ : concédons toutefois que la duplication du dernier motif d'un thème pour élaborer la phase de transition qui y succède est plus spécifique à Bruckner, cette dichotomie interne des groupes thématiques étant nettement moins marquée chez Schubert qui

⁴⁰⁵ Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, le thème principal du 1^{er} mouvement (le *motto-theme* présenté par les trompettes dès la mesure 5) correspond à ces caractéristiques : le motif *A1a* (selon Tröller) comprend un rythme pointé, ainsi qu'une quarte puis une quinte descendante. Nous renvoyons aux différents exemples qui illustrent le retraitement de ce motif, par augmentation ou diminution du rythme, par renversement, etc... (voir le chapitre traitant de ce 1^{er} mouvement).

Dans le 2^{ème} mouvement de « La Grande », on retrouve la mesure 8 (début du thème présenté par les hautbois) partiellement renversée pour donner naissance à l'élément thématique des violoncelles mes. 253 (voir exemple 30).

⁴⁰⁶ Dans le Scherzo de « La Grande », voir l'exemple 41 (comparaison entre les mes. 41 et 113).

⁴⁰⁷ Ce procédé est d'autant plus facilité que le nombre initial de motifs basiques est réduit. Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir le début du 1^{er} mouvement (mes. 30-36) ; voir surtout le début du Scherzo (figure 74). Dans « La Grande », voir également le début du Scherzo, qui reproduit le même procédé à une échelle plus étendue, selon une répartition par strates rythmiques qui se complexifient au fur et à mesure (exemple 40).

Dans « La Grande », on se reportera aussi, selon un principe légèrement différent, au climax du 2^{ème} mouvement qui opère par densification (figure 27, mes. 226-248).

⁴⁰⁸ Dans le 1^{er} mouvement de « La Grande », voir le retour des mesures 59-60 de l'introduction (exemple 8, flûtes et hautbois) lors de la fin de l'exposition (exemple 12, mêmes instruments, mes. 229 et suivantes) ; dans le Finale, voir l'usage fait de la demi-phrase qui conclut le second groupe thématique, mesures 193-196 (exemples 52 et 53, notamment).

Dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir la prolongation du *Bruckner Rhythmus* après la mesure 69 ; dans le 2^{ème} mouvement, voir la duplication de la mesure 4 (violons 1) lors des mesures suivantes ; voir aussi la duplication des mesures 71-72 du thème *C* (violons 1) puis des quatre double-croches seules, jusqu'à la mesure 77, voire mesure 85 (cellule *a*).

« recycle » des fragments entiers de la période thématique initiale⁴⁰⁹. Enfin, nous avons également pu apprécier divers procédés de recomposition ou de « collage » appliqués à certaines idées thématiques pour en engendrer de nouvelles, dans un contexte extérieur aux développements centraux (où il est évidemment plus naturel de retrouver ce type de procédés) : le 2^{ème} mouvement de « La Grande » présente plusieurs exemples caractéristiques⁴¹⁰, tandis que Bruckner pratique également ce procédé, mais en s'intéressant davantage aux éléments rythmiques ou aux motifs eux-mêmes⁴¹¹.

Harmonie

Généralités

Là encore, le traitement de l'harmonie entre Schubert et Bruckner présente de fortes convergences⁴¹². Au-delà de la question du vocabulaire et de la syntaxe, déjà largement connue, notre travail s'est efforcé de mettre en évidence une propriété essentielle liée à la dynamique transformationnelle des accords. Ainsi, l'influence grandissante du chromatisme dans la musique du XIX^e siècle, qui constitue pourtant un lieu commun et dont on trouvera les traces à des degrés divers dans la majeure partie du répertoire de l'époque, doit être envisagée comme un phénomène protéiforme dont Schubert – plus encore que Beethoven – nous semble véritablement être le premier à avoir saisi les potentialités dramatiques à large échelle, comme élément structurant des progressions et, par là même, comme véritable outil harmonique complémentaire au diatonisme et à l'harmonie fonctionnelle qui ont façonné l'oreille des auditeurs de l'époque, bercés de répertoire lyrique. À notre sens, Bruckner s'inscrit véritablement dans cet héritage schubertien, plus qu'aucun autre compositeur de son temps – Wagner, par exemple, qui a souvent fait l'objet de rapprochements avec Bruckner, nous semble jouer davantage sur l'ambiguïté et le coloris des accords eux-mêmes, au sein de formules qu'il se borne le plus souvent à transposer, car « prisonnier » de l'extrême caractérisation de ses courtes idées mélodiques (les fameux *Leitmotive*)⁴¹³. Nous pourrions être ainsi tentés de conclure, un peu hâtivement, que les mêmes causes (à savoir le raccourcissement et la répétition séquentielle des motifs, le plus souvent d'une mesure) ont produit chez Schubert et chez Bruckner les mêmes effets sur la mise en œuvre de l'harmonie. Ainsi, en déplaçant l'accent expressif, émotionnel, sur l'idée motivique

⁴⁰⁹ Voir le second groupe thématique du Finale de « La Grande » (mes. 169-384).

⁴¹⁰ Voir notamment l'exemple 27, avec le lien entre le 2^{ème} thème, la codetta et la coda, etc...voir l'insertion mesures 332-335 (exemple 31), et le lien avec la mesure 253 (exemple 30).

⁴¹¹ Dans le 2^{ème} mouvement de la *Symphonie n° 3*, voir la recomposition rythmique du thème C (mes. 89-96, figure 72) ; voir également un exemple d'association de motifs issus de thèmes différents pour créer un nouvel élément : 1^{er} mouvement, mesures 641 et suivantes, trombones, exemple 75.

⁴¹² Kevin Swinden, « Bruckner and Harmony », *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 204-227. Swinden voit surtout l'harmonie brucknérienne comme une insertion de passages d'harmonies « transformatives » et chromatiques à l'intérieur d'une structure globalement fonctionnelle et traditionnelle.

Voir également le texte de Robert W. Wason, « Josef Schalk and the Theory of Harmony at the end of XIX^o Century », *Bruckner Studies*, p. 122-139. L'auteur explore les écrits non publiés de Schalk, ancien élève de Bruckner, qui a tenté de théoriser les innovations harmoniques de son maître sous l'angle d'une « coloration », à la manière grecque (étymologie du « chromatisme ») apportée à un langage qui demeure essentiellement diatonique, dans la droite ligne des théories de Simon Sechter.

⁴¹³ Les premières mesures de l'ouverture de *Tristan et Isolde*, WWV 90, sont caractéristiques.

basique, on ouvre logiquement la voie à des inflexions localisées, à une harmonisation plus souple de ces idées – lesquelles ne sont pas harmoniquement prédéterminées, par exemple, par un large arpège ou par plusieurs intervalles « trop » caractéristiques⁴¹⁴ – mais également, de par la structure particulière des thèmes évoqués ci-dessus, il est possible d’opter pour des enchaînements harmoniques plus ouverts, qui s’émancipent des formules cadentielles conventionnelles, et qui vont être préférentiellement guidés par la dynamique de conduite parcimonieuse des voix, laquelle offre une continuité assise sur les consonances : on notera par exemple que la quarte et sixte de cadence est, à de rares exceptions et surtout chez Schubert, presque systématiquement absente de nos analyses (alors que Richard Strauss continuera à l’employer de façon systématique, presque ampoulée, dans les plus grands thèmes de ses poèmes symphoniques⁴¹⁵). En conséquence, les enchaînements harmoniques eux-mêmes vont également porter une charge émotionnelle, notamment lors de phases « non-thématiques » qui se restreignent à la juxtaposition de motifs associés à des harmonies successives ; cette charge émotionnelle va porter sur des ressorts dramatiques communs : l’attente, l’indétermination et l’imprévu. Comme si le paramètre de l’harmonie avait eu à réinstaller à large échelle le flux et le reflux (tension/détente, croissance/déclin) du discours musical, en lieu et place d’éléments thématiques désormais en partie impropres à remplir ce rôle car trop « instables » et trop irréguliers.

Le rôle particulier du chromatisme

Ainsi, le phénomène du chromatisme s’exerce, selon nos critères, selon deux types de transformations harmoniques distinctes. D’un côté, les relations hexatoniques, qui s’appuient pourtant sur le chromatisme, diffèrent dans leur application concrète de ce que nous avons qualifié de relations « chromatiques » et qui relèvent – c’est en tout cas l’interprétation que nous tirons de nos propres analyses – d’une catégorie transformationnelle différente. Nous avons pu noter que les relations hexatoniques ou octatoniques sont utilisées, tant chez Schubert que chez Bruckner, soit à des fins d’indétermination, soit à des fins d’imprévu, ce qui à première vue peut paraître paradoxal : tout dépend du niveau structurel sur lequel s’appliquent ces relations, lesquelles demeurent l’objet d’un usage ciblé et stratégique. Mises en œuvre lors de relations harmoniques de proximité, elles permettent, de façon cumulative, de bloquer stratégiquement le discours harmonique dans une phase d’indétermination absolue, de par leur absence de direction perceptible, sans générer toutefois la tension inhérente à l’accumulation d’enchaînements « dits » chromatiques selon notre propre terminologie, réservés à un autre usage⁴¹⁶ ; utilisées à une seule reprise dans un environnement fonctionnel, elles apportent une dimension d’imprévu, de soudaineté⁴¹⁷ ; elles sont, de la sorte, souvent associées à une phase de modulation brusque qui

⁴¹⁴ On notera que Bruckner n’hésite pas à supprimer l’arpège initial et à conserver son squelette rythmique seul lorsqu’il réutilise la tête du thème principal au début du Finale, le réharmonisant ainsi comme il le souhaite (exemple 93).

⁴¹⁵ Voir notamment le thème du « sommet » de *Eine Alpensinfonie*, op. 64.

⁴¹⁶ Dans le 2^{ème} mouvement de « La Grande », voir la fin de la figure 26 et l’enchaînement de transformations harmoniques entre les mesures 151 et 156. Dans le Finale, voir notamment la figure 58 (mes. 1057 et suivantes). Dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n°3* de Bruckner, voir l’exemple 72 (transformations harmoniques, mes. 479 et suivantes), dans le Finale, voir surtout la figure 84 (transformations entre les mes. 187 et 193).

⁴¹⁷ Dans le Finale de « La Grande », voir la fin du développement et le début de la réexposition (changement d’harmonie *Sol-Mi*), mes. 590-591).

échappe aux schémas conventionnels de l'époque, encore largement guidés par les tons voisins et le cycle de quintes. Nous avons ainsi pu constater – nous sommes bien loin d'être le premier à dresser ce constat⁴¹⁸ – que l'articulation du plan tonal lui-même, tant chez Schubert que chez Bruckner, est fortement soumise à cette influence de ce que l'on qualifie parfois dans la musicologie francophone de « relations de tierces » : les différents niveaux de la structure montrent ainsi leur interdépendance. Précisons également que l'usage de ces relations ne relève pas d'une procédure assez commune à cette époque de « comblement » du diatonisme par ce que l'on appelle parfois les « dominantes auxiliaires » ou les « dominantes d'appui »⁴¹⁹, il s'agit véritablement d'une stratégie harmonique qui vise à dépasser (ou à enrichir ? probablement un peu des deux) le cadre diatonique traditionnel en diversifiant tant les transformations harmoniques de proximité que les étapes successives du plan tonal. Notons que l'usage de relations dites « hexatoniques » pour produire un soudain effet de modulation n'est pas propre à Schubert ou Bruckner ; on en trouvera des exemples chez Beethoven, en revanche, il nous semble que l'exploration plus systématique de ce type de relations harmoniques constitue un élément stylistique essentiel chez nos deux compositeurs.

Les relations dites « chromatiques » exploitent à l'extrême les propriétés déjà offertes, d'une certaine façon, par les relations hexatoniques (typiquement *Do-La*♭, que l'on retrouvera le plus souvent), à savoir la possibilité de faire « glisser » chromatiquement certaines des notes d'un accord pour en obtenir un autre, qui sera étranger au matériau diatonique contenu dans l'accord de départ : la conduite des voix conserve sa continuité, mais le diatonisme fonctionnel est contourné. Ce phénomène, par essence pourtant assez simple, va trouver sa pleine expression dans l'enrichissement du vocabulaire harmonique et dans l'usage plus fréquent des différents accords de septième, dont la dissonance ne va progressivement plus être traitée comme telle. Ainsi, le premier « symptôme » de l'assimilation, en quelque sorte, de la dissonance que constitue pourtant encore à cette époque la septième d'un accord⁴²⁰, est à identifier du côté de l'usage presque systématique de la septième diminuée comme accord « pivot », qui ouvre de larges possibilités de progressions harmoniques particulièrement élaborées, fondées sur le chromatisme : les déplacements « fantômes » des trajectoires sur notre *Tonnetz* polyvalent en sont l'expression la plus évidente. En conséquence, les progressions harmoniques les plus élaborées, chez Schubert puis chez Bruckner, se présentent comme une alternance calculée, une sorte de « double-syntaxe » entre des enchaînements conventionnels d'une part, lesquels répondent toujours à la logique de l'harmonie fonctionnelle en offrant une direction claire et évidente au matériau, et des enchaînements qui exploitent les correspondances offertes par le chromatisme entre les différents accords de septième qui se voient le plus souvent – mais pas toujours – détournés de leur

Dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir le début du groupe B (*Ré*♭-*Fa*, mes. 134-135), mais aussi la fin du thème secondaire du groupe A (*Ré*♭-*La*7, mes. 52-53, voir l'exemple 61).

⁴¹⁸ Voir notamment Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*.

⁴¹⁹ Par exemple, la progression *Do-Mi-la* (I-V de vi-vi, *Mi* étant la « dominante d'appui » du vi^{ème} degré *la*) ou *Do-La-ré* (I-V de ii-ii, *La* étant la dominante d'appui du ii^{ème} degré *ré*).

⁴²⁰ Voir Antoine Reicha, *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*, Paris, Gambaro, 1818, p. 8. Reicha (professeur de composition au conservatoire de Paris et maître, entre autres, du jeune Franz Liszt) a élargi sa nomenclature dans un ouvrage postérieur, en y intégrant notamment les accords de septième diminuée et de sixte augmentée. Voir Antoine Reicha, *Traité de Haute Composition Musicale*, Paris, Zetter, 1824, p. 14.

usage conventionnel d'autre part. Ces enchaînements, placés au voisinage d'une syntaxe fonctionnelle, permettent de retarder voire de rendre incertain l'événement attendu – la résolution tonale, la formule cadentielle claire et aisément reconnaissable –, selon des ressorts dramatiques évidents⁴²¹. On a déjà souvent noté le goût partagé par Schubert et Bruckner pour ces « relations harmoniques ambiguës »⁴²² ; l'explication est en fait plus simple qu'il n'y paraît : dépositaires d'une tradition parfaitement assimilée⁴²³, ils l'ont l'un et l'autre conciliée à leur propre application de l'harmonie, laquelle fut investie d'un rôle considérable : celui de redonner une direction et un dynamisme à une construction mélodique parfois statique, car trop souvent réduite à une juxtaposition de motifs basiques, faiblement articulés et ne proposant plus suffisamment (selon les canons classiques en tout cas) de phases régulières et symétriques de croissance et de déclin. En ce sens, on peut considérer que cette conception de la relation entre la ligne mélodique et l'harmonie qui la sous-tend s'inscrit en rupture avec les modèles antérieurs : il est difficile d'harmoniser de multiples façons une phrase « classique », dont l'harmonie est pratiquement déduite à la fois de la ligne, des intervalles et des arpèges qui la composent mais aussi des phases de ponctuation et de la symétrie qui la rythment, qui lui garantissent un équilibre parfait mais qui « l'étouffent » en quelque sorte : les phases ultérieures de développement d'un tel matériau thématique s'appuient fréquemment sur des séquences, lesquelles permettent de conserver partiellement la ligne mélodique et l'identité des motifs de tête qui en dépendent⁴²⁴. En revanche, les constructions mélodiques plus souples proposées par nos deux compositeurs « appellent » plus naturellement à des développements dramatiques extensifs, qui s'émancipent de la ligne thématique initiale, et au sein desquels les relations harmoniques vont non seulement offrir un cadre, mais aussi de larges possibilités de diversification de la syntaxe.

L'exemple 103 illustre une approche harmonique assez différente de celle développée par nos deux compositeurs, bien que s'inscrivant dans un cadre narratif similaire. Franz Liszt déploie, dans son poème symphonique *Les Préludes*, une vaste phase d'intensification, tonalement indéterminée, qui favorise l'irruption d'un nouvel élément mélodique à la mesure 130. Les douze premières mesures de cet exemple résument l'ensemble du procédé, par ailleurs assez simple à l'analyse, qui se fonde scrupuleusement sur la répétition des mêmes enchaînements, par juxtaposition, d'accords de septième diminuée, lesquels vont simplement se produire de façon de plus en plus rapprochée. En comparaison de Schubert et de Bruckner, cette phase est révélatrice de ce que nous pourrions grossièrement qualifier de « chromatisme mélodique » voire de « chromatisme horizontal ». Liszt, pour permettre à cette phase d'intensification de prendre corps, surcharge la ligne de basse d'un vaste chromatisme décoratif qui « remplit » une harmonie de septième diminuée : l'augmentation de la tension est obtenue à la fois par le glissement de ce dessin au demi-ton supérieur et par l'augmentation de la fréquence des glissements. Ainsi, dès la mesure 119, les glissements harmoniques se produisent à chaque noire, tandis que les

⁴²¹ Les exemples analysés jusqu'ici qui illustrent ce procédé sont nombreux ; dans le 2^{ème} mouvement de la *Symphonie n° 3* de Bruckner, voir la seconde partie du thème du groupe *B* (exemple 84, mes. 42-48), voir également la transition des mesures 137-143 (figure 69) ; dans le Finale, voir le plateau du groupe *C* (mes. 257 et suivantes) et la coda (mes. 689 et suivantes, figures 88 et 89b), etc...

⁴²² Irene Gilton, « Promises Fulfilled Neighbour-Notes in Some Late Works of Schubert », dans Hascher (éd.), *Le Style instrumental de Schubert*, p. 97.

⁴²³ *Ibid.* On notera l'usage particulier des accords de sixte augmentée comme équivalent enharmonique de la septième de dominante, usage déjà caractéristique chez Mozart et chez Beethoven.

⁴²⁴ Voir notamment le développement du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 40 en sol mineur*, K. 550, de Mozart.

mesures 119-120 sont strictement transposées aux mesures 121-122 (qui n'apparaissent pas sur notre exemple), etc... Ainsi, cette accumulation de glissements ascendants d'harmonies de septièmes diminuées ne souffre paradoxalement d'aucune ambiguïté, puisque la syntaxe qui s'y déploie est univoque : on ne peut que se douter que ce processus, tel celui d'une marche harmonique, va bientôt prendre fin. Nous remarquerons que tant Schubert que Bruckner, lors de phases d'intensification similaires, ont déployé des stratégies qui capitalisent sur l'*ambiguïté* contextuelle des accords et sur la diversification, tant des types d'enchaînements harmoniques que des types d'accords utilisés au sein d'une seule et même phase⁴²⁵.

Exemple 103 – Franz Liszt, *Les Préludes*, op. S 97, mes. 109-121, réduction pour piano.

Allegro, ma non troppo
109

sol#° ————— la° —————

do#° —————

etc...

sol#° fa#° do#° sol#° la#° sol#° ré#° do#° ————— ré#°

Pourtant, nous remarquerons que ni Schubert ni Bruckner n'ont véritablement cherché à élargir la nomenclature des accords qu'ils ont utilisés : la seule diversification des procédures transformatives leur a probablement largement suffi pour mettre en œuvre leurs stratégies, qui, pour prendre corps, devaient – semble-t-il – s'appuyer sur des idiomes harmoniques déjà connus mais simplement placés dans différents contextes. À aucun moment, nos analyses ne se sont heurtées à des difficultés d'interprétation liées à l'identification d'un accord quelconque. Le vocabulaire harmonique de nos deux compositeurs, notons-le, n'est pas plus complexe que celui de leurs contemporains, voire même que celui des générations qui les ont précédés⁴²⁶. Précisons également qu'en dehors de l'irruption de certains archaïsmes modaux, liés chez Bruckner à

⁴²⁵ A notre connaissance, le seul véritable exemple s'appuyant exclusivement sur plusieurs glissements de septièmes diminuées, dans nos analyses, se trouve dans le Finale de la *Symphonie n° 3* de Bruckner (figures 88 et 89, mes. 257-265, puis mes. 701-705).

⁴²⁶ Certains exemples présents chez Bruckner d'agrégats complexes (dans la *Symphonie n° 9*, notamment), font exception de façon marginale à cette constatation.

l'usage de tournures mélodiques ou harmoniques dérivées du répertoire religieux et associées au « topique » correspondant (souvent volontairement « archaïque », par contraste), nos deux compositeurs semblent être restés à l'écart – mais il s'agit là d'une question davantage géographique et socio-culturelle – des enrichissements de nature modale apportés, par exemple, par Liszt, qui a souvent fait preuve de beaucoup d'audace en la matière⁴²⁷. C'est plutôt dans la complexité et dans la taxonomie des progressions harmoniques, nous avons largement eu l'opportunité de le développer jusqu'ici, que réside un des points saillants de leurs styles respectifs, mais il faut reconnaître que ces progressions se cantonnent à un vocabulaire harmonique communément admis par les théoriciens depuis le premier quart du XIX^e siècle⁴²⁸. Dans cette optique, évoquons encore une fois Wagner, chez qui certaines progressions harmoniques saturées de retards ou de notes étrangères avaient une certaine tendance à « dissoudre » ou à « parasiter » l'identité même des accords : rien de tout cela chez Bruckner. Comme chez Schubert, le chromatisme est vecteur d'expressivité, il met à mal les fondements du diatonisme mais il ne s'applique qu'à perturber – ou à complexifier, selon l'angle que l'on adopte – les *relations* entre des accords qui, considérés isolément, demeurent « purs », dans le sens où ils ne sont aucunement parasités par des décalages (anticipations ou retards) entre les différentes lignes mélodiques. La ligne, si elle subit parfois, elle aussi, le côté invasif du chromatisme, demeure soumise à une pensée verticale qui, en dépit d'une syntaxe parfois complexe, s'appuie sur un vocabulaire qui demeure conventionnel.

Précisons un dernier point concernant l'harmonie, commun à nos deux compositeurs et qui nous semble important, à savoir l'idée de périodicité des enchaînements : l'usage de nos grilles de transformations harmoniques était en grande partie destiné à mettre en relief cet aspect, qui, selon nous, peut également s'envisager comme une conséquence pratique des éléments de style précisés jusqu'ici. La complexification de l'harmonie, découlant à la fois de la fin de l'assujettissement de cette dernière à la ligne mélodique mais également du poids grandissant du chromatisme à tous les niveaux structurels (les deux phénomènes sont étroitement liés, mais, en définitive, lequel découle véritablement de l'autre ?), a nécessité de penser plus étroitement la périodicité des enchaînements harmoniques selon les phases dans lesquels ils se déploient. Nous devons peut-être y voir aussi un des effets du manque d'articulation propre à certains thèmes, qui, d'une certaine façon, a exigé de réinstaller une périodicité, voire un dynamisme, qu'un travail sur la fréquence des enchaînements harmoniques aurait permis d'impulser, conjointement avec le travail du rythme et, dans une moindre mesure, de l'intensité. Ainsi, tandis que certaines phases, tant chez Schubert que chez Bruckner, se caractérisent par une grande densité d'enchaînements de proximité – voire même une forme de saturation –, nous trouvons également chez l'un et l'autre, de façon très prononcée, des phases plus mécaniques aux cours desquelles nous observons, typiquement, des changements d'harmonies qui se produisent toutes les deux ou quatre mesures, et qui trahissent une pensée compositionnelle strictement verticale à laquelle se plient les autres paramètres.

⁴²⁷ Nous renvoyons à la somme indispensable de Serge Gut, *Franz Liszt : Les Éléments du langage musical*, Bourglac-Reine, Zurfluh, 2008, 376 p.

⁴²⁸ Nous renvoyons à l'ouvrage de Reicha, *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*, publié en 1818 et qui propose la première « véritable » démarche de classement des « espèces » d'accords de septième tels que l'on continue de l'enseigner aujourd'hui.

Forme

Forme sonate, généralités

La question de la forme est large et complexe, elle ne peut être traitée ici de façon à la fois complète et pleinement satisfaisante : nous nous bornerons à relever les convergences les plus pertinentes, que nous exploiterons plus en profondeur dans la dernière partie de ce travail. De prime abord, nous pouvons liquider la question des *Scherzi*, sur lesquels nous reviendrons également, et à propos desquels les nombreux travaux existants ont déjà relevé la forte parenté, de nature folklorique ; nous renvoyons le lecteur aux ouvrages déjà évoqués au début de notre texte⁴²⁹. D'autre part, la question de la forme amène inévitablement à une mise en perspective esthétique plus large, qui embrasse l'ensemble du XIX^e siècle, et qui pourrait être problématisée en ces termes : les symphonies de Schubert et celles de Bruckner peuvent-elles faire l'objet d'une catégorisation univoque ? leur traitement de la forme obéit-il pleinement aux « canons » hérités du classicisme, ou bien doit-on les ranger dans une nébuleuse wagnérienne-lisztienne relevant de la « musique à programme », dont la forme aurait été explicitement et consciemment déterminée par un argument extra-musical ? Cette question a également déjà été partiellement tranchée, soulevant certaines controverses⁴³⁰. Ainsi, on a parfois pu imputer à un manque de rigueur ou à de supposées faiblesses compositionnelles les « libertés » manifestées, tant par Schubert que par Bruckner, dans le traitement de la forme sonate – dont l'examen précis demeure révélateur mais dont les conclusions ne font que renforcer la haute logique formelle qui s'y déploie⁴³¹. Si l'on souscrit à ce point de vue de « fossoiement » de la forme sonate⁴³², il est aisé pour l'exégète de basculer dans une vision de la forme prédéterminée par la recherche d'une hypothétique trajectoire métaphysique (un cheminement dramatique vers la lumière ou autre), ou d'un « programme » sous-jacent sur lequel se calquerait la structure, mais aussi de réduire systématiquement les éléments plus localisés de la forme à des « topiques », renvoyant fortement à des caractères ou à des symboles extra-musicaux, lesquels détermineraient la dialectique formelle et les principaux contrastes d'écriture. Bien que l'usage ponctuel de *topiques*, tant chez Schubert que chez Bruckner, est manifeste, nous y verrons soit des manifestations, relativement isolées, d'ordre narratif (nous savons que cette affirmation ne fera pas l'unanimité), liées à l'assimilation partielle d'autres genres musicaux (le lied pour Schubert, la musique sacrée pour Bruckner), soit des moyens parmi d'autres, de par l'insertion d'un tel matériau contrastant, d'inspirer leur invention thématique.

Soyons clair. L'analyse de ces deux symphonies nous apporte la confirmation que le « plan-type » de la forme sonate demeure une base de travail pour nos deux compositeurs, ce que la plupart des travaux existants affirmait déjà ; nous avons pu constater que leur vision de la forme

⁴²⁹ Voir Williamson, « The Brucknerian Symphony, an Overview », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 79, mais aussi Floros, *Anton Bruckner*, p. 102.

⁴³⁰ Voir Williamson, « Programme Symphony & Absolute Music », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 109 et suivantes. L'auteur rappelle que Constantin Floros a fréquemment soutenu le point de vue selon lequel les 4^e et 8^e symphonies de Bruckner sont « à programme ».

⁴³¹ Voir notamment les remarques de Tovey et de Salzer, dans Bryan Black, « The Sensuous [...] » *Rethinking Schubert*, p. 79.

⁴³² Hali Fieldman, « Schubert's Sonata Form » dans *Le Style Instrumental de Schubert*, p. 83.

symphonique manifeste de fortes similitudes, dans un esprit également partagé par ceux qui, parmi les compositeurs du XIX^e siècle, n'ont pas conséquemment franchi le pas de la « musique à programme⁴³³ » (tels que Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvořák, sauf à la fin de sa carrière, voire Mahler) et pour lesquels la forme sonate, dans la lignée de Beethoven, n'était pas vue comme une forme « rigide » mais plutôt « comme un idéal vivant, apte à se développer⁴³⁴ ». Dans cette optique, les « distorsions » évolutives évoquées dans les travaux d'Hepokoski et Darcy à propos d'un hypothétique modèle formel idéal devraient plutôt s'envisager, selon Julian Horton, selon une perspective plus générale de diversification post-beethovénienne et d'individuation des pratiques, où la distorsion « devient la norme » tout au long du XIX^e siècle, produisant autant de *reformations* (plutôt que des *déformations*) d'influences communes⁴³⁵. Soulignons également l'importance, pour les Romantiques austro-allemands de façon générale, du rapport à la nature, qui était intimement reliée à un « mysticisme religieux » sous-jacent⁴³⁶ : inutile d'y rechercher à tout prix une symbolique narrative, la forme se suffisant de façon logique à elle-même. Ainsi, nous pouvons parler, plutôt que d'une éventuelle influence programmatique, d'une « tournure narrative de la forme sonate », qui s'écarte partiellement du modèle non par l'organisation générale mais plutôt par la façon dont les différents épisodes y sont traités⁴³⁷, et au sein duquel les « inflexions » seraient le fait de « l'introduction d'éléments subjectifs » (mais que devons-nous entendre exactement par « subjectifs » ? des éléments dont l'interprétation peut varier d'un auditeur à l'autre ?) au sein d'une forme « objective »⁴³⁸. Nous retiendrons ci-après les similitudes formelles les plus évidentes entre Schubert et Bruckner qui témoignent de ces « développements » (que nous préférons au concept d'Hepokoski et Darcy de « déformation ») communément apportés à la forme sonate et qui les distinguent de leurs contemporains.

Relations harmoniques et plan tonal

Premier point, le traitement des relations harmoniques, au sein desquelles les « relations de tierces » occupent une place importante, exerce une influence directe sur un plan tonal qui, de manière générale, accroît et complexifie les étapes intermédiaires entre les tonalités structurales, auxquelles d'autres tonalités vont parfois même se substituer⁴³⁹. De fait, ces étapes intermédiaires, qui font l'objet de connexions harmoniques efficaces et brèves (c'est-à-dire le

⁴³³ Précisons que l'abandon explicite de la forme sonate n'implique pas nécessairement la liquidation de la totalité de ses caractéristiques.

⁴³⁴ Walter Gray, « Schubert, the Instrumental Composer », *The Musical Quarterly*, 64- 4, 1978, p. 485.

⁴³⁵ Voir Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 155.

⁴³⁶ Williamson, « Programme Symphony & Absolute music », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 111.

⁴³⁷ Hascher, « Narrative Dislocations in the First Movement of Inachevée », dans *Rethinking Schubert*, p. 128.

⁴³⁸ Clark, *Analyzing Schubert*, p. 188, où l'auteur discute les opinions de Susan Mc Clary sur le traitement de la forme par Schubert.

⁴³⁹ Le 2^{ème} groupe du 1^{er} mouvement de « La Grande » est à la fois long et complexe (du fait qu'à partir de la mesure 199 apparaît cet « embryon » de 3^{ème} groupe), l'élément thématique principal (thème B, mes. 134) est présenté en *mi* mineur, le ton de *sol* majeur n'arrive que très tard (nous renvoyons à notre premier chapitre) ; lors de la réexposition, l'étape supplémentaire en *do* mineur (mes. 440) est connectée avec la transposition intégrale du deuxième groupe de l'exposition (ce qui retarde le retour du ton principal) au moyen de cette séquence des mesures 453-459.

plus souvent non-préparées au sens fonctionnel du terme), se présentent comme un réseau de relations complexes vis-à-vis de la tonique ; ces relations affaiblissent d'une certaine façon « l'axe » tonique-dominante et l'orientation générale de la forme qui y est soumise. Notons que Bruckner prend davantage de précautions que Schubert dans la limitation drastique de l'usage de préparations tonales à la dominante, qu'il restreint de façon significative⁴⁴⁰, mais auxquelles il est loin de renoncer totalement, ce que nous avons pu constater dans la *Symphonie n° 3*⁴⁴¹. Dans « La Grande » de Schubert, nous noterons que la plupart des modulations recensées se produisent effectivement de façon « relativement » abrupte, mais que les principaux thèmes font encore l'objet d'une préparation conventionnelle de dominante⁴⁴² ; en revanche, « L'Inachevée », sur laquelle nous allons approfondir cet aspect dans la partie suivante, semble bien constituer une étape supplémentaire qui témoigne de cette évolution chez Schubert. Précisons également que les relations hexatoniques de proximité ont une tendance accrue à endosser ce rôle de « pivot » lors de certaines modulations, en outrepassant clairement les procédures plus traditionnelles (septième de dominante résolue conventionnellement, degrés pairs, tons voisins, cycle des quintes) : on remarquera leur usage privilégié lors de connexions entre certaines aires tonales, voire même pour assurer la jonction entre différentes régions formelles (groupes thématiques ou autres)^{443,444}. Précisons toutefois que l'usage de ce type de relations harmoniques n'est pas réservé à Schubert ou à Bruckner ; on en trouve déjà certaines traces chez Beethoven, chez Carl Maria von Weber, chez Hummel : nos deux compositeurs semblent avoir résolument développé, dans la même direction, le potentiel harmonique offert par ces relations, en l'étendant au-delà des simples effets de couleurs. Nous noterons également – il s'agit là de toute

Dans le Finale de « La Grande », c'est le premier groupe qui est à la fois transposé en *mi*, majeur puis réorganisé lors de la réexposition.

Dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner, le groupe *B* du Finale présente un profil tout aussi hétérogène : le complexe thématique est tout d'abord présenté mesure 65 en *fa*♯ majeur (un demi-ton au-dessus du relatif majeur du ton principal), tandis que le retour de la tête de ce même élément, cette fois-ci en *fa* majeur, n'apparaît que mesure 161. Dans le même esprit que Schubert, Bruckner va ensuite réorganiser ce groupe *B* lors de la réexposition, en transposant la 1^{ère} partie (*la*, majeur, mes. 537) puis en faisant dériver la seconde partie en *la* majeur. Nous avons vu que cette stratégie vise à reporter le retour du ton majeur homonyme du ton principal de *ré*.

⁴⁴⁰ Voir Horton, « Bruckner and the Symphony Orchestra », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 177.

⁴⁴¹ C'est notamment le cas lors du 1^{er} mouvement, en amont du groupe *C* (préparation des mes. 205 et 631), mais aussi lors du Finale (préparation du groupe *B* lors de la réexposition, avant la mesure 563, et, bien sûr, avant la mesure 725 et le retour du thème principal). Les différents groupes de l'Adagio font également l'objet d'une préparation rigoureuse à la dominante (voir mes. 30-33, 64-65).

⁴⁴² C'est le cas lors du 1^{er} mouvement, même si la préparation est rapide (voir le 2^{ème} temps de la mes. 133) ; lors du Scherzo, le thème du Trio en *la* majeur est préparé par la note *mi* seulement (voir mes. 239 à 247) ; lors du Finale, le 2^{ème} groupe est préparé à la dominante, par anticipation (voir mes. 141-145 puis 169-177).

⁴⁴³ Robert Hatten a également relevé l'importance structurelle de ces relations. Voir « The Role of Disjunction in the 4th and the 5th Symphonies », dans *Perspectives on Bruckner*, p. 164 et 165.

⁴⁴⁴ Voir le 2^{ème} mouvement de « La Grande », à la jonction entre les deux groupes thématiques (mes. 89-93), où sont enchaînées les harmonies de *La* et *Fa*. Voir également le Finale, entre les mesures 253 et 265 (*Sol-Si*). Le rôle de l'accord pivot de *Sol7* (premier mouvement, mes. 161) qui s'enchaîne de façon inattendue sur *Mi*, (mes. 162) est également caractéristique.

Nous renvoyons également au chapitre précédent sur la *Symphonie n° 3* de Bruckner, mais rappelons de façon caractéristique la jonction *Ré*-*Fa* (mes. 131-135) au début du groupe *B* du 1^{er} mouvement ; même chose lors du Finale (jonction entre les groupes *A* et *B*, mesures 62-65, harmonies de *Ré* puis *Fa*♯).

évidence d'une évolution strictement chronologique – que Bruckner pousse plus loin que Schubert les glissements chromatiques, qu'il applique à des présentations successives du même matériau thématique dont il déplace ainsi imperceptiblement le centre de gravité⁴⁴⁵.

Les groupes thématiques, tant chez Schubert que chez Bruckner, présentent parfois une grande complexité interne, qui se caractérise non seulement par l'hétérogénéité du matériau mélodique et rythmique qui – parfois – s'y présente, mais aussi par le fait que les épisodes au sein desquels aucune véritable tonalité ne s'affirme s'y multiplient⁴⁴⁶. Ainsi, les différents groupes, qui se distinguent aisément à l'écoute par leurs caractères respectifs – avec notamment la *Gesangsgruppe* brucknérienne, puis son troisième groupe qui démarre fréquemment *ff*, *tutti* et à l'unisson –, ne sont plus associés de façon univoque à une seule et même tonalité, ce qui crée de l'instabilité et ce qui impacte mécaniquement la physionomie des réexpositions, lesquelles font fréquemment l'objet de réécritures voire de réorganisations profondes. Sur ce plan, nos deux compositeurs se rapprochent également fortement, puisque l'on note le même goût prononcé pour le mixage entre deux modalités de réécriture à l'œuvre lors des réexpositions : des transpositions partielles et rigoureuses d'un côté, qui s'associent à de nouveaux segments, totalement réécrits ou « réorganisés » de l'autre, selon le terme que nous avons employé. Ces segments s'intercalent parfois avec des fragments intégralement issus de l'exposition, lesquels donnent naissance à un ensemble à la physionomie nouvelle⁴⁴⁷. Nous remarquerons que Bruckner « compacte » à plusieurs reprises le matériau thématique lors des réexpositions, ce que Schubert n'a pas fait dans « La Grande ». Nous noterons également que les épisodes de digression sont plus marqués et plus nettement identifiables chez Schubert que chez son cadet⁴⁴⁸. Il réécrit ainsi des séquences de quelques mesures qui permettent d'orienter et de reconnecter le plan tonal – nous avons parlé à ce propos de « point de basculement » –, tandis que Bruckner noie de façon plus imperceptible ses inflexions harmoniques dans une prolifération d'harmonies de surface : comme si celui-ci n'assumait pas pleinement ces inflexions, en les dissimulant dans un flux musical qui dilue nos capacités de perception⁴⁴⁹. Concernant l'exposition de forme sonate en trois véritables parties, précisons que l'embryon de troisième groupe, souvent évoqué avec l'entrée des trombones à la fin du 1^{er} mouvement de « La Grande », est à mettre en perspective avec une certaine tendance, courante au début du XIX^e siècle, d'inclure une troisième

⁴⁴⁵ Voir notamment le groupe *B* du 1^{er} mouvement (mes. 135, 147, 171 puis 183), où le thème est présenté dans quatre tonalités successives (*fa-sol*, *mi-fa*) qui « tournent » chromatiquement autour de *fa* majeur. Theodor Adorno évoque le concept de « progression macrologique » sur ce point, à propos de Mahler. Voir Korstvedt, « Between Formlessness and Formality [...] », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 179.

⁴⁴⁶ Voir Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 115 et suivantes. L'auteur évoque le « champ » harmonique (ou *dissonant complex*) souvent exposé dans le 2^{ème} groupe thématique, et qui installe des jeux d'oppositions au sein d'une aire « non-tonique ».

⁴⁴⁷ Nous renvoyons encore une fois aux exemples les plus significatifs analysés jusqu'ici : le deuxième groupe du 1^{er} mouvement puis le premier groupe du Finale de « La Grande », puis, chez Bruckner, le groupe *B* du 1^{er} mouvement, puis le groupe *B* du Finale.

⁴⁴⁸ Voir notamment les mesures 390-423 du 1^{er} mouvement de « La Grande ».

⁴⁴⁹ Relevons toutefois l'usage dans le Scherzo de la procédure typiquement schubertienne du « point de basculement », qui est toutefois masqué par un ajout de quatre mesures (voir la figure 77 et la comparaison à distance des mesures 33-41 puis 125-137).

tonalité dans l'exposition de forme sonate : il est certain que la démarche que Bruckner a généralisée dans ce sens est singulière, ses troisièmes groupes devenant totalement autonomes, et ce même s'ils s'inspirent clairement du caractère du premier groupe⁴⁵⁰.

Deuxième point, la multiplication des étapes intermédiaires au sein du plan tonal induit non seulement un affaiblissement relatif du poids de la tonique structurelle (ce qui est inévitable) mais aussi un déplacement de la dynamique de résolution tonale à l'*extérieur* du « cadre » formel traditionnel exposition-réexposition : la principale « entorse » partagée par Schubert et Bruckner aux principes de la forme sonate se retrouve ainsi dans l'absence de corrélation systématique entre le retour des éléments thématiques structurels lors de la réexposition et la réinstallation décisive de la tonique, qui, a minima chez Schubert, est nettement retardée. De fait, la structure type ne semble pas avoir été pensée pour mettre en œuvre cette mécanique de résolution dans le ton principal des deuxièmes et troisièmes « aires » thématiques lors de la réexposition, ce qui investit la coda d'un rôle considérable : Warren Darcy y voit l'application consciente, selon des ressorts dramatiques et rhétoriques évidents (le *telos*), du modèle de la « rédemption »⁴⁵¹. Si Schubert ne va pas aussi loin que son cadet dans ce sens (lors de la coda du Finale de la *Symphonie n° 3*), la coda du 1^{er} mouvement de « La Grande » joue clairement un rôle similaire, avec le retour en forme de péroraison du grand thème de l'introduction (mes. 663), tandis que la résolution tonale de la réexposition se produit de façon retardée. Ainsi, chez Bruckner, la coda, souvent lourde et emphatique dans son affirmation appuyée du la tonique, agit clairement comme un élément de « liquidation » de la structure⁴⁵², tandis que les exemples schubertiens de « La Grande » agissent plutôt comme un élément permettant de consolider le processus de résolution cadentielle (en ce sens, les codas schubertiennes se montrent plus proche de Beethoven que celles de Bruckner, chez qui Julian Horton y voit « l'exact inverse »⁴⁵³).

Développements centraux

Les développements centraux des différents mouvements de forme sonate analysés ne témoignent pas de convergences procédurales que l'on puisse ici généraliser, à l'exception peut-être du traitement de l'intensité sonore et des épisodes de libération d'énergie résultants (nous pensons notamment au « climax » qui annonce souvent la réexposition) ; nos deux compositeurs se rejoignent sur un même questionnement, portant sur la fonction précise que le développement doit endosser au sein d'une structure complexe et instable, qui tend à s'émanciper des modèles hérités tout en continuant à s'y référer. L'énorme travail de Xavier Hascher sur le corpus schubertien a permis de mettre en avant chez celui-ci des procédures spécifiques⁴⁵⁴,

⁴⁵⁰ Voir Korstvedt, « Between Formlessness and Formality [...] », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 177.

⁴⁵¹ Warren Darcy, « Bruckner's Sonata Deformations », dans *Bruckner Studies*, p. 259 puis p. 275-277.

⁴⁵² Voir Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 188.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁵⁴ Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, p. 253-256. L'auteur note que Schubert complexifie le parcours tonal de ses développements au fil des années, en y multipliant les tonalités visitées, lesquelles se généralisent pratiquement à tous les degrés du total chromatique : l'accent formel se déplace vers les degrés secondaires altérés. Les enchaînements de tonalités structurées selon les relations de tierces restent encore relativement rares.

auxquelles « La Grande » ne déroge pas. Ainsi, nous retrouvons dans ses développements un parcours tonal qui incorpore des degrés secondaires altérés (notamment *La*_b, à la fois dans le 1^{er} mouvement et dans le Finale, et *Mi*_b, dans le 1^{er} mouvement), lesquels n'empêchent toutefois pas de se projeter vers la réexposition, puisqu'ils précèdent la dominante du ton principal – c'est le cas dans le Finale⁴⁵⁵ ; notons également que ces différents épisodes de modulations, parfaitement perceptibles, s'érigent en autant de « points de stabilité », sécurisés par des enchaînements harmoniques de proximité parfaitement fonctionnels, lesquels s'articulent parfois avec des séquences harmoniques qui dynamisent le flux musical⁴⁵⁶. Le matériau thématique fait l'objet de la part de Schubert d'un traitement complexe et diversifié – ce qui est logique et habituel chez lui –, mais qui se restreint ici à un nombre d'idées très limité, dont les modalités de recombinaison ou de variation diffèrent d'une section à l'autre, comme autant d'éclairages successifs. Le développement du 1^{er} mouvement procède ainsi à un travail d'association complexe des motifs de tête de chacun des deux thèmes, tandis que celui du Final fait usage de façon quasi-exclusive d'éléments motiviques issus du deuxième groupe, à une exception près. Bruckner, de son côté, inscrit les développements de sa *Symphonie n° 3* dans un cadre prédéterminé par l'ordre de présentation des différents groupes thématiques, conforme à l'ordre initial et qui, en conséquence, ne permet pas de « confronter » les différentes idées : c'est le groupe *A* qui y occupe systématiquement la plus grande place. Tandis que le 1^{er} mouvement présente un travail de recomposition thématique conventionnel, basé, comme souvent chez Bruckner, sur des stratégies contrapuntiques qui s'appliquent de façon explicite aux motifs de tête de ses principales idées thématiques – renversements, augmentation ou diminution rythmique –, le développement du Finale de la version de 1873, de son côté, donne encore matière à discussion sur sa véritable nature, de par la réitération inattendue de périodes entières de l'exposition (nous renvoyons à notre chapitre précédent), tandis que les tonalités visitées, associées aux éléments thématiques, n'émergent qu'au milieu de zones de transition saturées de relations harmoniques non-fonctionnelles ; autre paradoxe, le plan tonal y est assez simple (voir la figure 87), il s'articule majoritairement selon un cycle conventionnel de quarts ascendantes, mais l'orientation de ce cycle est quelque part « tronquée », puisqu'elle n'a manifestement pas pour but de préparer tonalement la réexposition (laquelle est seulement précédée d'une pédale de dominante de quelques mesures).

En revanche, nous ne pouvons que constater un même souci, chez nos deux compositeurs, de positionnement proportionné du climax (ou du « plateau d'intensité », selon la physionomie qu'il présente) qui intervient de façon quasi-incontournable (il devient même systématique chez Bruckner, de par la structuration en « vagues » de la plupart de ses sections formelles) et qui occupe un poids considérable au sein du développement⁴⁵⁷. Ces climax font l'objet d'une préparation (ou d'une « montée en intensité ») rigoureuse, qui combine l'apport de différents pa-

⁴⁵⁵ Nous renvoyons à notre premier chapitre et à la figure 52.

⁴⁵⁶ Le développement du 1^{er} mouvement de « La Grande » réinstalle le ton principal dès la mesure 340, où sont répétées deux formules cadentielles qui sécurisent celui-ci ; le développement du Finale se conclut bien sur une large pédale de dominante dans le ton principal, mais la réexposition débute contre toute attente en *mi*_b majeur. On notera l'alternance de formules harmoniques assez simples, parfois répétées ou incorporées dans des séquences, avec des épisodes dont la tonalité est parfaitement stable.

⁴⁵⁷ Voir notamment le développement du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3* de Bruckner (figure 64).

ramètres selon l'effet recherché (densification et complexification des progressions harmoniques, densification rythmique par raccourcissement des valeurs, rajout de strates rythmiques et de pupitres, *crescendo*, etc...⁴⁵⁸), tandis que le climax lui-même (ou le « plateau ») se présente comme un moment fort de « libération » de l'énergie accumulée au préalable : il agit comme un épisode qui « fixe » le discours musical en un point précis, lequel représente, par extension, une sorte d'axe central du mouvement dans son intégralité. Ces épisodes sont systématiquement suivis, chez nos deux compositeurs, d'une phase de dissipation brutale. Notre dernière partie doit nous éclairer sur la place plus précise qu'occupent ces phases de libération d'énergie au sein des développements et sur la physionomie précise qu'ils présentent ; nous les mettrons en perspective avec les autres épisodes similaires que l'on retrouve ailleurs dans le corpus. Précisons en dernier lieu que nos analyses, jusqu'ici, semblent conférer aux « plateaux » brucknériens un aspect plus mélodique que ceux de de son aîné, qui atomisent à l'extrême le matériau utilisé.

Rythme, perspectives générales

L'importance du rythme, tant chez Schubert que chez Bruckner, semble si naturelle et si évidente qu'à notre connaissance peu de travaux, à l'exception notable de la notion de « texture stratifiée » de Julian Horton⁴⁵⁹, s'y sont intéressés en profondeur. L'usage commun de cette ressource chez nos deux compositeurs constitue l'un des points forts de notre comparaison stylistique ; faut-il pourtant y voir une conséquence concrète des autres convergences (harmonie, forme) recensées jusqu'ici, ou plutôt une cause – à savoir que cette structure rythmique découlerait d'une approche mélodico-thématique et harmonique qui présente tout de même de fortes analogies ? de même, le fait de mettre en avant ce paramètre du rythme pour opérer une trajectoire évolutive permettant de « relier » artificiellement nos deux compositeurs nous semble hasardeux : de plus, les arguments concrets, qui impliqueraient d'élargir considérablement notre corpus, nous manquent. Ainsi, Horton, dans son contre-argumentaire visant à discréditer la thèse – encore répandue aujourd'hui – de l'influence fondamentale de Wagner chez Bruckner, met en avant le caractère « pré-beethovénien » de ce procédé de stratification rythmique, présent de façon endémique chez Bruckner⁴⁶⁰.

Pour tenter d'interpréter le rôle similaire assigné par nos deux compositeurs à ce travail de stratification rythmique, nous pourrions avancer l'hypothèse suivante, laquelle permet de prendre un certain recul vis-à-vis de notre première partie et de décroiser le traitement analytique des différents paramètres musicaux. Nous pensons que la simplification globale,

⁴⁵⁸ Les procédures schubertiennes et brucknériennes témoignent d'une même volonté d'usage combinatoire des ressources de l'orchestre et des différents paramètres musicaux (rythme, intensité, pupitres), et ce même si ces procédures ne font pas exactement appel aux mêmes ressorts : Schubert utilise davantage la densification rythmique, à laquelle participe chaque instrument, et qui aboutit au climax (le plateau du Finale échappe partiellement à cette description), tandis que Bruckner a plutôt tendance à rajouter des strates rythmiques (dont les décalages internes génèrent de la tension) et à mettre en œuvre de façon progressive un *crescendo* préparatoire ; lorsque le tutti est atteint, le plateau se déroule sur une harmonie souvent statique.

⁴⁵⁹ Voir notamment l'analyse du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n°6* de Bruckner, dans « Bruckner & the Symphony Orchestra », dans *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 138-169 et plus spécialement p. 142 et suivantes.

⁴⁶⁰ Voir Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 177.

dans sa dimension horizontale, du matériau motivique (et des rythmes associés) au sein de la ligne mélodique permet plus facilement d'opérer des combinaisons élaborées de strates à l'identité rythmique marquée. À contrario, la ligne mélodique classique, rythmiquement plus variée et placée verticalement, sans équivoque, au « sommet » de la structure, est davantage pensée – si toutefois l'on n'envisage pas de remettre en question son absolue primauté au sein du tissu polyphonique – pour être agrémentée de strates d'accompagnement uniformes lui étant totalement assujetties : les éléments de variété ou de contraste porteront dès lors, dans un tel contexte, plus naturellement sur l'aspect horizontal du flux musical (figures d'imitation, contrepoint, qui ramènent l'auditeur au contenu de la ligne mélodique supérieure, voire variation de la ligne elle-même). En conséquence, la physionomie du matériau symphonique schubertien et brucknérien, caractérisé par le statisme relatif de certains épisodes, par l'élargissement des structures formelles dans leur ensemble, mais également (nous venons de l'évoquer précédemment) par une moindre diversité des cellules rythmiques déployées au sein des lignes mélodiques, tout ceci implique de façon quasi incontournable de penser le paramètre rythmique – et la diversité qui en découle – dans sa dimension verticale, par l'intermédiaire de strates distribuées de façon spécifique. Ce procédé va permettre à la fois de mettre en œuvre un travail de « texture » sonore, mais également d'endosser un rôle de délimitation, de caractérisation, par contraste, de régions formelles dont les *patterns* rythmiques vont nettement diverger. L'adoption d'un seul et même rythme pour toute une section devient ainsi un élément formel ; chez Schubert, d'après le modèle du lied ; chez Bruckner, c'est toutefois un peu plus complexe et moins linéaire. De même, ce travail de stratification, dans sa dimension « dynamique », participe à la mise en œuvre de phases d'intensification, par « frottement » de strates et par densification de la texture.

Les exemples recensés au cours de notre première partie sont nombreux ; concernant « La Grande » de Schubert, nous renvoyons le lecteur aux exemples 16 à 18, 34, 35, 40 ainsi qu'aux figures 34 à 36, 43, 44, 46, 47, 56 et 58 ; , concernant la *Symphonie n° 3* de Bruckner, nous renvoyons aux exemples 60, 67, 81 à 83, 86, 96 et 100 ainsi qu'aux figures 74 et 82. La dernière partie de ce travail doit nous éclairer de façon plus approfondie sur la mise en œuvre spécifique de ce procédé de stratification chez nos deux compositeurs, ainsi que sur les divergences éventuelles qui pourraient apparaître dans leur traitement.

Partie 2 – Comparaisons ciblées

I. Motif, construction thématique et techniques de développement motivique

Avant-propos

Plus qu'un simple relevé du matériau motivique des différentes œuvres de notre corpus (par ailleurs le plus souvent déjà réalisé dans d'autres travaux, auxquels nous nous référerons dès que nécessaire), il nous paraît important de mettre en relation ces motifs de base avec la physiologie précise des phrases et des périodes constitutives du matériau thématique. Dans le même esprit mais à un échelon différent, les propriétés « extensives » de ce matériau feront l'objet d'un examen précis : en d'autres termes, les modalités précises de réutilisation (prolongement, développement, variation, etc...) des différentes idées thématiques au sein des œuvres du corpus vont-elles permettre de conforter les éléments d'interprétation avancés dans notre conclusion partielle, lesquels mettaient en avant chez nos deux compositeurs à la fois la simplification de l'idée élémentaire, l'effacement partiel des contours et de l'articulation de la phrase, mais aussi le réemploi systématique et atomisé de ces idées élémentaires dans des structures nettement élargies ?

Appliquée aux paramètres énoncés ci-dessus, notre comparaison stylistique se heurte à une difficulté. La conclusion partielle de ce travail a insisté sur l'aspect novateur de la construction de la phrase schubertienne qui, dans « La Grande » en tout cas, s'est partiellement « émancipée » des modèles de périodicité, de symétrie et de variété motivique hérités du classicisme. Ce constat va cependant difficilement s'appliquer à l'ensemble du corpus symphonique schubertien, pour des raisons évidentes, déjà évoquées au début de ce travail, qui sont liées à la maturation du style du compositeur, lequel est naturellement marqué par une évolution qu'il a lui-même clairement revendiquée et dont « La Grande » en est l'expression la plus aboutie⁴⁶¹. De fait, notre corpus réellement exploitable se montre, chez Schubert, quantitativement limité : avant d'étudier le corpus brucknérien plus en détail, nous allons toutefois nous intéresser à l'ensemble

⁴⁶¹ Voir Langevin, « Schubert et la symphonie, éléments d'une nouvelle perspective », *Revue Musicale*, 355-356-357, p. 34. L'auteur reproduit un extrait d'une lettre de Schubert adressée à Kupelwieser en date du 31 mars 1824 : « Des *Lieder*, je n'en ai guère écrit de nouveaux, mais je me suis fait la main à divers ouvrages instrumentaux [...] ; j'entends ainsi me frayer la voie vers la grande symphonie ».

du matériau schubertien qu'il nous semble pertinent d'analyser, c'est-à-dire aux œuvres symphoniques écrites à partir de la *Symphonie en mi majeur*, D 729, entamée puis abandonnée au cours de l'été 1821, qui constitue un moment important dans ce processus de maturation stylistique⁴⁶².

Schubert

Symphonie en mi majeur, D 729 : la prégnance du paramètre rythmique

Rappelons au lecteur que cette œuvre, à l'état d'esquisse partiellement orchestrée par Schubert⁴⁶³, a fait l'objet de plusieurs tentatives d'achèvement dès la fin du XIX^e siècle ; la plus intéressante est celle réalisée (et enregistrée à plusieurs reprises en concert) par le musicologue et compositeur Brian Newbould en 1978⁴⁶⁴. Le simple examen de cette esquisse, qui nous intéresse en premier lieu, permet déjà d'identifier la quasi-totalité du matériau thématique et motivique, dont il n'est malheureusement pas toujours possible de déduire l'harmonie sous-jacente avec précision. Paul Gilbert Langevin s'est intéressé, dans une optique de révélation de « l'unité interne née d'une cellule génératrice », à ce matériau ; l'exemple 104 reproduit ses divers relevés⁴⁶⁵, lesquels ne portaient le plus souvent que sur les premières mesures de chacune des idées thématiques, et que nous nous sommes permis de prolonger à l'échelle des périodes entières afin d'apprécier l'articulation et la segmentation des différents éléments thématiques.

Langevin a ainsi relevé deux « cellules de base » et leurs variantes – lesquelles résultent ici pour l'essentiel de renversements ; nous retrouvons ces cellules non seulement dans l'ensemble des thèmes présentés ci-dessus, mais également dans les autres mouvements de la symphonie : une cellule rythmique x (dessin des trois premiers temps de la mesure 1) ou x' (avec l'anacrouse) d'une part, puis une cellule mélodique a (intervalle de tierce ascendante) ou a' (mouvement conjoint de tierce) d'autre part. Concernant cette dernière cellule et son repérage systématique, nous émettrons les mêmes réserves que précédemment⁴⁶⁶ ; nous pouvons en effet remarquer que la cellule rythmique et la cellule mélodique sont le plus souvent confondues ; quant au second thème des clarinettes, clairement influencé par le genre de la romance (laquelle privilégie la simplicité du matériau), nous remarquerons que les rythmes et les appuis des différentes formulations du renversement de a' varient beaucoup (trop ?) d'une formulation à une autre ; de même, nous aurions pu pousser plus avant encore l'identification de a' ou de a et de leurs

⁴⁶² *Ibid.*, p. 60-70.

⁴⁶³ L'esquisse est complète (4 mouvements), elle comprend le plus souvent une seule ligne mélodique avec (parfois) une ligne de basse, quelques figures d'accompagnement ainsi que les principales cadences, qui indiquent que Schubert avait déjà fixé les principales transitions et les modulations résultantes. L'instrumentation des 111 premières mesures du 1^{er} mouvement est significativement avancée : c'est au moyen de ces indications que les différentes tentatives de réalisation ont tenté d'extrapoler les éléments manquants.

⁴⁶⁴ Cette réalisation, publiée par University of Hull Press en 1992, a été notamment précédée par les propositions de Felix Weingartner (1934), de John Barnett (1883), lequel a également laissé une réduction pour piano de la symphonie dans son intégralité. Pour davantage d'informations à ce sujet, voir Langevin, « Schubert et la symphonie [...] », p. 105-109.

⁴⁶⁵ Langevin, « Schubert et la symphonie [...] », p. 110 et suivantes.

⁴⁶⁶ Voir notamment les exemples 22 à 24 et 49.

renversements, sans grande utilité semble-t-il, tandis que le caractère pourtant significatif du rythme blanche-deux noires de la mesure 120 (rythme dactyle, pourtant omniprésent chez Schubert, nous renvoyons notamment à la mesure 1 des cors du thème d'introduction de « La Grande »...) n'a pas été retenu, vraisemblablement car cet élément n'est propre qu'au second thème (ce qui rentre en contradiction avec la volonté de réduire à un seul et même matériau de base les thèmes des différents mouvements). Observons également le renversement de *a* qui est relevé mesures 5-6, au début du Finale (voir l'exemple 105), et qui nous apparaît peu pertinent.

Exemple 104a – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 1^{er} mouvement, mes. 1-8 (introduction lente), violons, relevé motivique, d'après Langevin.

Exemple 104b – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 1^{er} mouvement, mes. 36-46 (thème principal), violons, relevé motivique, d'après Langevin.

Exemple 104c – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 1^{er} mouvement, mes. 120-135 (second thème), clarinettes, relevé motivique, d'après Langevin.

L'essentiel apparaît toutefois clairement sous nos yeux, à savoir que cet usage génératif et systématique de ce que nous préférons qualifier de courts « motifs mélodico-rythmiques » va dans le sens des conclusions déjà formulées. Concernant la non-corrélation évidente entre l'élément rythmique et l'élément mélodique que ces relevés font apparaître, nous pourrions tout aussi bien parler de « plasticité », propre à ne pas entraver l'inventivité mélodique de Schubert qui semble davantage procéder par des enroulements assez libres de la ligne mélodique autour de notes pivots : pour ce faire, il alterne des mouvements conjoints et des arpèges (sur une octave entière comme mesure 37, ou bien de façon plus resserrée comme au début du Finale), mais nous pouvons constater que c'est bien l'identité rythmique des éléments utilisés qui prime sur les intervalles qui les composent : il suffit d'observer les quatre répétitions de *x* (mes. 1 à 4), dont les intervalles changent à chaque occurrence, ce afin de s'adapter à une harmonie sous-jacente manifestement très mobile. Bruckner généralisera selon le concept désormais bien connu de « transmutation motivique » cette procédure qu'il va traiter d'une façon quasi-équivalente, en se contraignant peut-être davantage encore que Schubert à l'unicité du matériau motivique employé.

Concernant la segmentation des thèmes, remarquons que le style de Schubert, dans cette symphonie entamée quatre années avant « La Grande », est encore marqué par un certain nombre de réflexes reçus⁴⁶⁷. Prenons notamment la longue appoggiature caractéristique de chacune des deux cadences du thème principal en *mi* majeur (mes. 41 et 46), qui achève de donner à cette idée mélodique, jouée et résolument articulée selon le paradigme antécédent/conséquent, un caractère encore mozartien et « galant »⁴⁶⁸. Toutefois, nous y remarquerons une périodicité impaire : chaque phrase est composée de cinq mesures, tandis que le thème de l'introduction lente en *mi* mineur (mes. 1-8), au caractère proche d'une marche funèbre, respecte la traditionnelle articulation métrique classique (deux fois quatre mesures). Le thème secondaire des clarinettes (mes. 120), plus « chantant », associé au second groupe thématique de ce mouvement de forme sonate, présente une segmentation plus complexe mais qui demeure régulière. Observons chacune des quatre phrases successives de quatre mesures : manifestement, les trois premières phrases s'achèvent pareillement sur la dominante (du ton de *sol* majeur) ; la deuxième phrase est quasiment identique à la première, à l'exception d'un léger élargissement de l'ambitus de la ligne mélodique, tandis que la troisième phrase insiste sur la seule répétition « expressive » et harmoniquement altérée du motif initial d'une mesure (blanche et deux noires, qui n'apparaît pas sur l'exemple), laquelle est soulignée par le soupir qui s'y intercale (mes. 130, troisième temps) ; notons que ce soupir est rempli par de brèves réponses des violons, que nous évoquerons plus loin (c'est le seul passage des violons qui a été réalisé sur l'esquisse de ce second groupe, ce détail a son importance). Remarquons qu'il eût été parfaitement possible, afin d'apporter à cette large période de 16 mesures davantage de concision, d'éluder les deux phrases centrales et de réunir les deux phrases extrêmes, lesquelles eussent de la sorte présenté une physionomie de type « antécédent/conséquent » parfaite. Précisons en outre que ce second groupe thématique se présente selon deux sections de seize mesures, lesquelles se confondent

⁴⁶⁷ Voir Michael Griffel, « Schubert's Orchestral Music [...] », *The Cambridge Companion to Schubert*, p. 198-199.

⁴⁶⁸ Voir Andrea Lindmar-Brandl, « Quand Schubert écoute Mozart », *Le Style Instrumental de Schubert*, p. 32-33 : le fait d'élaborer le noyau du thème autour de la tonique et de le traiter à la manière d'une marche militaire seraient caractéristiques de cette parenté Schubert-Mozart ; nous retrouvons ce cas de de figure à la fois mes. 1 et mes. 36.

avec les deux présentations successives de cette période : la dernière phrase de la seconde période, par un subtil glissement chromatique, module de façon inattendue en *si* majeur, cette modulation est facilitée par la construction mélodique initiale des mesures 131-132 (voir l'effet produit, mes. 147-151 de l'esquisse).

Exemple 105 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 4^{ème} mouvement, mes. 4-17 (premier thème), violons I, segmentation.

Violons I

Allegro giusto 4

Mi : (V) I vi? ou IV V/V V? I ii V^{5aug} I?

do# : iv ♯VI^{6aug} V

Mi : I IV? vi? V/V? I?

do# : i (♯VI?) i?

Le premier thème du final de cette symphonie (voir l'exemple 105) se fonde également sur la cellule rythmique *x'*. Notre exemple se borne à présenter les douze premières mesures (mes. 5-16, avec la levée) qui font suite à une courte introduction (dont seul le *pattern* rythmique des violons II a été réalisé). L'esquisse ne contient que cette ligne mélodique des violons I ; nous avons tenté d'en déduire une harmonie fonctionnelle, laquelle, nous le voyons, demeure incertaine lors de certains passages. Schubert avait-il déjà envisagé avec précision l'ensemble de l'harmonie ? Y aurait-il apporté des retouches voire des coupures ? Selon ses habitudes de travail, cela est probable⁴⁶⁹. Précisons que nous avons soigneusement évité, afin de ne pas tronquer notre propre perception harmonique de ce passage, de consulter les choix opérés dans les diverses réalisations évoquées plus haut. Cette incertitude est manifeste à la fin de la « demi-phrase *a'* » (mes. 11-12) : nous sommes vraisemblablement en présence d'une demi-cadence en *do* mineur, auquel cas la dernière croche de la mesure 11 (le *fa* double dièse) se présente comme la sixte augmentée d'un accord de *La* qui amènerait à la dominante du relatif mineur du ton principal. Si nous retenons cette option, nous sommes en présence d'un élément thématique initial à la fois parfaitement borné (à savoir deux demi-phrases régulières et articulées) mais aussi volontairement « irrésolu » harmoniquement, et, par la même, appelé à s'étendre (ou à « s'épancher » pour reprendre Charles Rosen) de façon significative. Remarquons ainsi le deuxième retour textuel de l'élément initial de 8 mesures, qui intervient mesure

⁴⁶⁹ Voir Michael Griffel, « A Reappraisal of Schubert's Methods of Composition », *The Musical Quarterly*, 63-2, 1977, p. 186-210.

29 (avec la levée), et intéressons-nous plus précisément au traitement des mesures 11-12 (répétées mes. 35-36, voir l'exemple 106).

Exemple 106 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 4^{ème} mouvement, mes. 10 et suivantes, 34 et s., 44 et s., violons I, comparaison.

Nous voyons que Schubert s'appuie sur l'ossature rythmique de la mesure 14 (laquelle ne conserve de la cellule *x'* que le seul rythme pointé) comme facteur de continuité et d'engendrement assez souple de nouvelles unités thématiques cohérentes, lesquelles permettent de moduler (ou de « dériver ») de façon efficace par des inflexions mélodiques minimales (comparons les mes. 41-42 avec les mes. 49-50). Ce procédé de développement thématique typiquement schubertien⁴⁷⁰ se révèle plus subtil que les simples répétitions fondées sur des marches harmoniques basiques, dont l'usage abusif a parfois été reproché au Schubert « antérieur ». Celui-ci a ainsi construit un large complexe thématique dont la fin n'est pas marquée avec une précision certaine, mais qui s'achève vraisemblablement à la mesure 115. Ces 114 premières mesures (dont les proportions semblent cohérentes à l'échelle d'un mouvement qui en compte 623) mettent ainsi en relation divers éléments secondaires par lesquels les étapes tonales intermédiaires sont multipliées.

⁴⁷⁰ Voir Boris Black, « The Sensuous [...] », *Rethinking Schubert*, p. 77-78. L'auteur développe le concept de *sensuous*, fondé sur des éléments musicaux saillants qui s'impriment dans la mémoire de l'auditeur. Chez Schubert, ce concept serait notamment lié à la façon de manier le matériau (enharmonies, changements de tonalité) ainsi qu'à la façon dont ces éléments saillants se déploient sur l'ensemble de l'œuvre : l'auteur est amené à dresser des conclusions qui s'appliquent parfaitement à l'exemple que nous avons choisi ; il évoque un processus de développement qui « dépend de renvois, d'événements motiviques rappelés au cours d'étendues de musique plus longues » et de motifs qui « s'insinuent dans le discours musical plutôt que d'orienter son déploiement ». En cela, l'auteur considère que ces techniques schubertiennes, comparées à la « variation développée » de Beethoven, sont « moins dynamiques » que celles employées de façon magistrale par ce dernier.

Exemple 107 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 4^{ème} mouvement, mes. 118-126, flûtes, relevé motivique.

The image shows a musical score for Flutes, measures 118-126. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of four measures. Each measure begins with a motif labeled '(x)' and is followed by a variation labeled '(a')'. The motifs are connected by slurs, and there are accents (>) over the notes in each measure. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Ce que nous pouvons considérer comme étant le premier élément thématique du deuxième groupe (voir l'exemple 107) se fonde sur une seule et même cellule, laquelle présente quasiment la même physionomie qu'au sein du thème de l'introduction lente du 1^{er} mouvement (rappelons que ce thème était présenté dans le ton de *mi* mineur, relatif de la tonalité employée ici⁴⁷¹). Remarquons que ce matériau motivique, totalement uniformisé, ne s'articule pas explicitement sur une véritable progression harmonique fonctionnelle ; cette progression aurait à la fois stabilisé et délimité l'ensemble, tout en l'orientant dans une direction claire et précise. Le résultat ainsi produit témoigne, dans une certaine mesure, d'un « statisme mélodique relatif⁴⁷² », qui ouvre la voie à des prolongements multiples et à une conception adaptée, nécessairement expansive, de la trajectoire narrative et dramatique. L'incomplétude de l'esquisse (seule la partie de flûte est réalisée jusqu'à la mesure 129) ne nous permet pas de dépasser le stade de la spéculation, mais nous pouvons toutefois remarquer que Schubert avait déjà planifié, comme une conséquence logique de la physionomie préalablement donnée à ces premières mesures, une « mise en tension » de ces éléments par une écriture antiphonique entre la flûte et la clarinette, qui sont les deux seules parties instrumentales réalisées de ce passage (qui se déploie mes. 130 à 150). Ce segment se caractérise ainsi par une alternance stricte de blocs de quatre mesures qui déclinent le squelette rythmique des mesures 118-122 et qui stabilisent harmoniquement le ton de *sol* majeur, tout en préparant l'irruption d'un deuxième élément thématique important (mes. 154).

A cette occasion, la technique d'engendrement d'idées mélodiques nouvelles à laquelle nous allons assister mérite d'être commentée au travers de l'exemple 108. L'élément thématique qui apparaît ainsi mesure 154 et qui est énoncé à deux reprises se présente comme une phrase conclusive (on y décèle implicitement une quarte et sixte de cadence en *sol* majeur mesures 159-162) de huit mesures : remarquons la « tête » de cette phrase, qui réemploie la cellule *x*, tandis que l'assemblage du matériau rythmique complémentaire est inédit dans cette configuration. Schubert va ensuite éliminer la première partie de cette phrase, en réemployant seulement ses quatre dernières mesures (encadrées sur l'exemple), lesquelles vont devenir dès lors (c'est-à-dire mes. 171) l'unique matériau mélodique : cette demi-phrase isolée, tout d'abord énoncée en

⁴⁷¹ Précisons à cette occasion que la mise en œuvre d'une introduction lente dans le ton relatif mineur d'une tonique majeure était courante à partir des années 1780, notamment dans des ouvertures parisiennes, mais aussi chez Haydn (*Symphonies n° 98, 101, 104*), Mozart (ouverture de *Don Giovanni*). L'introduction de la *Symphonie n° 4* de Beethoven est également caractéristique de ce procédé. Voir Stefan Keym, « Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose », dans Hinrichsen et Keym (éd.), *Dur Versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines Musikalischen Elementarkontrasts*, Köln [Cologne], Böhlau Verlag, 2020, p. 155-188.

⁴⁷² Voir Hascher, *Schubert, la Forme Sonate et son Evolution*, p. 87.

antiphonie entre différents pupitres (mes. 171-178), fait ensuite l'objet d'une présentation en tuilage (mes. 179, voir notre exemple). Le même processus d'élimination d'une partie de ce matériau va se produire à nouveau, mais de façon plus progressive ; Schubert va découper et réassembler ces différents éléments rythmiques, comme mesures 203-206 aux violons I, puis 211-214, où seules sont conservées les deux mesures comprenant le rythme introduit lors des mesures 159-160. En dernier lieu, le rythme pointé finit lui-même par disparaître (mes. 223-226), ce qui n'est pas sans rappeler la « dilution » du rythme de marche à la fin du deuxième mouvement de « La Grande »⁴⁷³.

Exemple 108 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 4^{ème} mouvement, mes. 154 et suivantes, violons I/flûtes, comparaison de l'évolution des éléments rythmiques.

The image shows three musical staves in G major (one sharp). The top staff is for Flûtes, starting at measure 154. A bracket labeled '(x)' spans measures 154 to 162, with a box highlighting a specific rhythmic cell in measure 154. The middle staff shows Violons I at measure 223, with a box highlighting a rhythmic cell that corresponds to the one in the flute part. The bottom staff shows Violons I at measure 203, with a box highlighting a rhythmic cell that is a further evolution of the one in the flute part. Arrows indicate the relationship between these rhythmic cells across the different parts and measures.

Revenons au premier mouvement de cette symphonie. Schubert semble y employer une technique que nous avons également déjà relevée dans « La Grande »⁴⁷⁴. Cette technique apparaît évidente en observant le second groupe thématique, dont le caractère ou *topique* – incarné par la ligne mélodique des clarinettes – a été voulu par Schubert explicitement chantant et legato, et, par là même, en opposition avec le caractère plus « martial » et plus « sec » du premier groupe : nous assistons là à un contraste de caractères commun et habituel entre deux groupes thématiques d'un mouvement de forme sonate. En revanche, observons que Schubert a tenu à amender ou à pondérer, en quelque sorte, le *topique* installé par la ligne des clarinettes au moyen de cette intervention ponctuelle des violons, laquelle renvoie explicitement aux figures rythmiques associées au premier groupe, et particulièrement à la cellule *x'* : c'est ce que montre l'exemple 109.

⁴⁷³ Voir l'exemple 32, mes. 340 et suivantes de ce 2^{ème} mouvement.

⁴⁷⁴ Voir notamment la figure 43 qui présente les différents *patterns* rythmiques du Finale, polarisés autour des deux motifs les plus caractéristiques qui fondent une sorte de dialectique.

Exemple 109 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 1^{er} mouvement, mes. 117-125, réduction de l'esquisse.

Symphonie n° 8 en si mineur, D. 759, « Inachevée » : l'influence du lied et les « irrégularités calculées »

L'œuvre symphonique probablement la plus célèbre de son auteur a déjà été abondamment commentée dans divers travaux. Il nous semble toutefois important de revenir ici de façon détaillée sur les procédures précises de réemploi du matériau motivique mises en œuvre par Schubert dans cette symphonie, en les confrontant aux conclusions d'ordre général que nous avons déjà formulées. Au préalable, afin de replacer ce travail dans une trajectoire plus globale de maturation du style symphonique schubertien, rappelons que l'auteur a entamé cette composition en 1822 (la date du 30 octobre est mentionnée sur la partition) sans la mener à terme – cet abandon alimente encore des conjectures diverses ; la création des deux mouvements achevés sera largement postérieure à la mort de Schubert et contribuera à sa reconnaissance⁴⁷⁵.

L'exemple 110 reproduit les relevés de Paul Gilbert Langevin, qui vont permettre d'orienter de façon critique et personnalisée nos propres repérages. Cet exemple met à nouveau en évidence la difficulté à s'accorder sur la définition même de ce que l'on entend par « motif » ou « cellule », et la réelle pertinence à dissocier les rythmes et les intervalles lors du recensement de ces unités : remarquons par exemple que la cellule x' est appliquée aux mesures 1-3 puis à la mesure 44 de façon (selon nous) abusive ; nous sommes plutôt portés à penser qu'il s'agit de deux rythmes distincts, sans que cette première interprétation soit récusable pour autant. Cette diversité d'approches possibles, déjà remarquée plus tôt dans ce travail, est liée à la nature même des unités employées, lesquelles se présentent plutôt comme diverses déclinaisons d'un nombre resserré d'idées premières, qui, effectivement, manifestent une parenté évidente qui va bien au-delà de la simple coïncidence : il est certain que les différents rythmes employés découlent, dans une certaine mesure, les uns des autres, comme leur ordre d'apparition semble en témoigner (ce que nous allons vérifier ci-après).

⁴⁷⁵ La première audition des deux premiers mouvements a eu lieu au *Musikverein* de Vienne le 17 décembre 1865. Les deux premiers mouvements sont complets ; le Scherzo a été entamé (20 mesures orchestrées), tandis que le Finale présumé serait la pièce orchestrale (« entracte n° 1 », Allegro molto moderato en si mineur, D. 797/1) qui aurait été incorporée à la musique de scène *Rosamunde*, D. 797. Voir Langevin, p. 32.

L'esquisse pianistique des trois premiers mouvements, sans aucun doute antérieure à la partition mais non datée, a été conservée : le Scherzo y est significativement avancé (112 mesures, plus 16 mesures du Trio), tandis que le début du 1^{er} mouvement est manquant.

Le Scherzo a fait l'objet de plusieurs réalisations, voir Langevin, p. 108. Rajoutons également à la connaissance du lecteur la réalisation de Brian Newbould (qui a déjà travaillé sur la *Symphonie n° 7*), publiée par Minona Music en 2001, ainsi qu'une tentative électronique plus hasardeuse au moyen d'un téléphone connecté (!!).

Exemple 110 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, relevé thématique et motivique, d'après Langevin : thème d'introduction ou *Eröffnungsthema* (mes. 1-6), thème principal du 1^{er} groupe (mes. 13), thème du second groupe (mes. 44).

The image shows three staves of music with annotations. The top staff is for Violoncelles & Contrebasses (Vc. & Cb.), the middle for Hautbois & Clarinettes (Hautbois & Clar.), and the bottom for Violoncelles (Violoncelles). The music is in 3/4 time and marked *pp*. Annotations include '(x') augmentation' over the first staff, '(x)' and '(a) renv.' over the second and third staves. To the right, two diagrams are shown: 'Cellule rythmique' with '(x)' and '(x')' patterns, and 'Cellule mélodique' with '(a)' and '(a) renv.' patterns.

En cherchant non pas le plus petit dénominateur commun (comme ci-dessus) mais plutôt le degré de familiarité que l'on peut raisonnablement établir entre les différentes unités rythmiques utilisées, non seulement à l'intérieur même des thèmes mais tout au long de l'œuvre, nous obtenons une « collection » de rythmes dont l'essentiel est présenté dans les exemples 111 et 112 : le travail de diversification puis de combinaisons multiples d'unités d'une mesure y apparaît à la fois élaboré et caractéristique du style : il participe activement à la « mise en tension », par paliers, du flux musical.

Exemple 111 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 13-21, réduction pour piano.

The image shows a piano reduction of measures 13-21. The top staff is for Hautbois & Clarinettes (Hbs & Cl.) and the bottom for Violoncelles & Contrebasses (Vc & Cb.). The music is marked *pp* and *pizz.*. Two rhythmic patterns are boxed: 'Rythme "a"' in the lower staff and 'Rythme "b"' in the upper staff. A 'Tension' rhythmic section is indicated by a double-headed arrow between the two boxed patterns. The word 'Corns' is written above the upper staff in the later measures, and the dynamic *fz* is present.

Nous reviendrons plus largement dans les chapitres suivants sur le rôle particulier de l'*Eröffnungsthema*. Le thème principal de la mesure 13, à nouveau présenté dans l'exemple 111, « installe » ce que nous avons qualifié de « rythme a ». L'ostinato des violoncelles et des contrebasses, qui conforte l'importance de ce rythme dans la définition même de l'identité rythmique de l'ensemble du premier groupe thématique, fera l'objet d'un commentaire lors du prochain chapitre développant les notions de texture et de stratification rythmique. Pour rester sur ce qui

nous occupe ici, notons que ce « rythme *a* », manifestement dérivé d'une diminution des mesures 3 et 4 (ce en quoi nous divergeons de Langevin, pour qui la cellule *x*, qui se rapporte également à ce rythme, a été considérée dans l'autre sens, c'est-à-dire en commençant par la levée), fait l'objet d'un traitement en deux temps. Tout d'abord, remarquons que l'ensemble de la structure, jusqu'à la mesure 17 incluse, est grossièrement homorythmique, à savoir qu'aucun des éléments rythmiques superposés ne vient entraver la primauté du rythme *a*, en provoquant des décalages sensibles avec lui : les blanches pointées ne peuvent jouer aucun rôle dans ce sens, tandis que la strate supplémentaire de double-croches aux violons, qui n'apparaît pas sur l'exemple, ne fait que décomposer le rythme de façon neutre, sans articulation particulière propre à perturber les appuis. Le « rythme *b* », qui apparaît mesure 18, se présente comme un facteur de tension, de par le décalage que sa superposition avec le « rythme *a* » induit avec ce dernier⁴⁷⁶. Schubert capitalisera sur les répétitions séquencées de ce segment (à partir de la mesure 31) pour amener progressivement la première affirmation cadentielle brutale (pic d'intensité, mes. 36-38) qui conclut le premier groupe thématique. Le thème du second groupe, « lyrique et expressif⁴⁷⁷ », se déploie autour du rythme *b* et propose une trame variée et progressive, dont les autres rythmes d'une mesure (*b1* à *b5*) peuvent être considérés comme des déclinaisons plus ou moins élaborées de ce rythme initial : c'est ce que montre l'exemple 112⁴⁷⁸.

Exemple 112 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 44-52, bois, altos et violoncelles, thème du second groupe, motifs rythmiques.

The image shows two musical staves for woodwinds, alto, and cello. The top staff is for woodwinds and alto, and the bottom staff is for cello. The key signature is two sharps (D major). The score is divided into two phrases, A and B. Phrase A (measures 44-48) features a 'Rythme c' ostinato' in the woodwinds and altos, and 'Rythme b' in the cellos. Phrase B (measures 49-52) features 'Rythme b2', 'b3', 'b', and 'b5' in the cellos, and 'c2' in the woodwinds and altos. The woodwinds and altos parts are marked with 'pp'.

⁴⁷⁶ Nous retrouvons clairement ici l'influence de l'écriture du lied : mise en place d'un rythme d'accompagnement puis accent décalé à la voix en fin de phrase lors de l'exclamation dramatique induite par le poème.

⁴⁷⁷ Clark, *Analyzing Schubert*, p. 188-189. L'auteur revient longuement sur ce thème, en évoquant notamment la description de Richard Taruskin (« univers de repos », de par la tonalité inhabituelle en *sol* majeur, ensuite annulé par un « coup de scalpel structurel »).

⁴⁷⁸ En outre, nous remarquerons que ces déclinaisons respectent scrupuleusement des appuis quasi hérités de la danse : appui sur le 1^{er} temps et accent sur le 2^{ème}, comme le faisait la sarabande au XVIII^e siècle.

Schubert alterne également de façon claire deux dessins mélodiques contrastés, obtenant de fait trois unités rythmiques distinctes, d'une mesure chacune : l'une par saut de quarte ou de quinte, à la fonction rhétorique d'appel (et qui démarre ou clôt chacune des deux phrases), une autre de transition par mouvement conjoint, puis une troisième, plus dynamique, qui associe les deux précédents mouvements mélodiques (et qui coïncide avec le rythme *b3*). Deux mesures avant la présentation de ce thème, Schubert installe un nouvel ostinato syncopé : le « rythme *c* » ; ce rythme, de par le frottement qu'induit la juxtaposition de cette syncope avec les rythmes *b* successifs, contribue à complexifier la texture rythmique de l'ensemble qui témoigne à la fois d'une remarquable économie de moyens et d'une grande habileté à les décliner pour obtenir toute la diversité et toute la complexité qu'exigent la « grande forme ». En effet, nous sommes simplement en présence de deux cellules rythmiques différentes, qui chacune à leur façon contrastent avec le « rythme *a* » : l'une s'appuie sur la répétition d'une syncope (« rythme *c* ») tandis que l'autre accentue systématiquement le deuxième temps de la mesure (« rythme *b* »), en l'associant ou non avec des rythmes pointés pour compléter cette armature (avec, de fait, une syncope sur le troisième temps). Au niveau mélodique, la simplicité réside dans l'alternance stricte entre un mouvement de quarte ou de quinte et des mouvements conjoints de transition.

Ce thème a nourri divers commentaires, liés pour l'essentiel à la tonalité inhabituelle (*sol* majeur, pour une symphonie en *si* mineur) dans laquelle il est présenté : évoquons ainsi la « victime narrative » en « position de subordination », placée dans un « univers de repos » voire « l'épisode digressif », déconnecté du reste du mouvement⁴⁷⁹. Nous remarquerons que la construction de ce second thème dérive du premier : il se décline autour du rythme *b*, lequel était déjà présenté dans la seconde partie du premier thème (dès la mes. 18) ; constatons également que les dessins mélodiques de chacun des deux thèmes, dans leur totalité, peuvent l'un et l'autre se résumer à une alternance stricte entre des sauts de quarte (ou de quinte) et des mouvements conjoints. En définitive, à la différence de Langevin, nous serions plutôt amenés à conférer un caractère antinomique à ces deux mouvements mélodiques respectifs, du fait qu'ils nous donnent l'impression de découper l'espace mélodique de deux façons opposées. En ce sens, ils ne nous semblent pas véritablement contenus l'un dans l'autre (nous renvoyons à la reproduction de l'exemple 110 et aux cellules mélodiques *a* et *a'*).

Revenons à l'exemple 112, et remarquons à la fois l'articulation et la durée de chacune des deux phrases qui composent ce thème : la « phrase *A* » (violoncelles, mes. 44-47) comporte 4 mesures et se déploie selon un simple mouvement harmonique I-V-I dans cette tonalité de *sol* majeur. La « phrase *B* » comporte 5 mesures, son harmonie s'articule selon une « cascade » de quintes descendantes, de type VI-ii-V, tandis que le retour à la tonique, vers laquelle tend naturellement le mouvement harmonique qui la précède, est « déporté » sur le premier temps de la mesure suivante (mes. 53), laquelle n'est que le recommencement de cette même phrase.

Pourrions-nous qualifier l'ensemble de cette construction thématique « d'irrégularité calculée » ? Schubert présente en effet dans un premier temps une phrase *A* conclusive et équilibrée, mais de toute évidence trop courte pour se suffire à elle-même, tandis que la phrase *B* présente non seulement une périodicité impaire (5 mes.) mais également une résolution cadentielle boiteuse, car tributaire de la phrase suivante. Cette « irrégularité calculée » induit un déséquilibre

⁴⁷⁹ Clark, *Analyzing Schubert*, p. 188-189.

résolutif évident qui va se répercuter sur l'ensemble de ce second groupe thématique, nettement plus étendu et plus contrasté que le premier : selon nous, tant l'épisode des mesures 63-93 que le caractère de l'ensemble de ce second groupe sont davantage la conséquence de la construction du thème lui-même que de la tonalité inhabituelle, d'un point de vue structurel, dans laquelle il est présenté. De même, l'impression de « déconnexion » produite par l'ensemble de cet épisode est tout autant renforcée par le caractère abrupt des transitions qui le délimitent (nous en reparlerons plus loin) que par cette seule tonalité de *sol* majeur.

Il suffit pour cela d'observer les suites immédiates de la seconde présentation du thème (mes. 53-61) ; harmoniquement suspendu (arrivée sur la dominante, comme lors de la première présentation), il débouche sur cette mesure de silence complet (mes. 62) ou *Generalpause* (caractéristique chez Bruckner, et qui lui permet le plus souvent de rééquilibrer la longueur et la symétrie des phrases, ce qui est aussi partiellement le cas ici), et qui inaugure la large digression de 31 mesures qui lui succède⁴⁸⁰. C'est cette digression, que l'on peut tout aussi bien considérer comme un large épisode central au sein du second groupe, qui d'une part met en tension les différents éléments rythmiques initialement présentés, et qui d'autre part ramène le discours, une fois que ces irrégularités rythmiques ont engendré une tension critique, vers une stabilisation tonale nette et vigoureusement articulée (mes. 85-93). Ainsi, en dépit de la situation formelle inhabituelle dans laquelle ce second groupe est placé, nous remarquerons que celui-ci est traité comme une entité cohérente, soumise à ses propres enjeux formels (à savoir la résolution d'un déséquilibre initial dans la construction du thème).

Afin d'approfondir cette idée, intéressons-nous de plus près à cette « digression » ou « épisode central » (mes. 63-93), dont le premier segment de 10 mesures est présenté dans l'exemple 113. Sitôt passée la mesure de silence, l'orchestre *tutti* énonce les accords de *do* puis de *sol*, lesquels font implicitement penser à une modulation abrupte, consécutive à la mesure de silence, qu'une cadence établissant une nouvelle tonique doit explicitement confirmer.

Exemple 113 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 63-73, réduction pour piano, relevé harmonique.

do ——— sol ——— Mi_b ——— #6 ——— mi^o ——— La⁷

⁴⁸⁰ La *Generalpause* schubertienne semble cependant endosser une fonction davantage rhétorique et expressive que chez Bruckner ; voir aussi pour ce topique dramaturgique Mozart, *Symphonie n° 41 « Jupiter »*, ainsi que le final de la *Sonate pour piano en si majeur* D 960 de Schubert.

L'accord de Mi_b (mes. 67), auquel Schubert rajoute bientôt sa sixte augmentée $do\sharp$, revêt également les apparences d'une préparation cadentielle traditionnelle de type $\flat VI-V-I$ (dont la tonique à suivre serait logiquement *sol*). C'est à ce moment que l'enchaînement prend une direction imprévue ($Mi_b\sharp^6$ devient mi° , puis $La7$: on note la distance de triton entre Mi_b et La), cet accord de $Mi_b\sharp^6$ se présentant tel un « pivot », dans une configuration plébiscitée par Schubert et qui permet de prendre (pratiquement) n'importe quel chemin harmonique par simple glissement chromatique. Une fois effectué ce glissement harmonique, duquel résulte l'indétermination tonale désormais installée, la configuration orchestrale change radicalement. Le second segment de cette digression, d'une durée de 12 mesures (mes. 73-84), se présente comme une vaste séquence harmonique qui procède en trois sous-segments d'égale durée (4 mes. chacun). Le fil conducteur de ce segment se résume au « rythme $b3$ », présenté par antiphonie au sein du pupitre des cordes et qui conserve son contour mélodique initial. Précisons, en outre, que ce « rythme $b3$ » se présente comme un véritable *Taktmotiv* : cette écriture antiphonique produit ainsi une sorte d'ostinato rythmique. Chaque sous-segment marque une étape supplémentaire dans le processus d'intensification et de mise en tension du discours : c'est ce que montre l'exemple 114. Remarquons la verticalité de l'écriture, qui procède par juxtaposition : la première séquence harmonique par quintes descendantes (*La7-ré-Sol-Do*), présentée *piano*, est transposée, dans une nuance *forte* ; dans le même temps, les cordes passent brutalement d'un *legato* à un *staccato*, tandis que la ligne mélodique initiale des flûtes et des clarinettes est redoublée à l'octave (ajout des hautbois et des bassons, notamment). Le troisième sous-segment voit s'accroître la nuance (*double forte*) ; l'antiphonie initiale, appliquée au seul « rythme $b3$ », s'étend au « rythme c », réintroduit à cette occasion dans une intention manifeste d'accroissement supplémentaire de la tension par « frottement » d'éléments rythmiques dissemblables (frottement déjà caractéristique du thème lui-même). Cet exemple illustre plusieurs des stéréotypes stylistiques recensés jusqu'ici : travail sur la périodicité des changements d'harmonie, rôle ambigu des accords de septième, mais aussi usage combiné des différents paramètres du discours pour obtenir les plus grands contrastes expressifs techniquement possibles.

Ainsi, ce troisième et dernier sous-segment (mes. 81-84) accumule à dessein les effets d'amplification complémentaires : tutti orchestral, antiphonie, juxtaposition induisant un frottement d'éléments rythmiques dissemblables (rythmes $b3$ et c), nuance *double forte*... Notons cependant que les modalités de mise en œuvre de cette structure antiphonique, qui présente une écriture contrapuntique à deux voix plus complexe qu'auparavant, garantissent toutefois la continuité rythmique de l'ensemble (dans la droite lignée du thème lui-même), de par l'alternance stricte de *Taktmotive*. Cette énergie accumulée va se résoudre en deux temps : d'abord par une uniformisation brutale de la structure rythmique (dès la mes. 85), laquelle articule et met en lumière une harmonie qui se projette plus explicitement vers la cadence parfaite en *sol* majeur des mesures 92-93, puis par la réapparition, une fois cette « stabilisation » accomplie, du thème lui-même, qui est partiellement réécrit à cette occasion (voir l'exemple 115).

Exemple 114 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 73-84, réduction sur 4 portées.

Rythme introduction

Flûtes

Clarinettes

Violons

Altos Violoncelles

Hautbois

Clarinettes

Flûtes

Bassons

p

f

p

f

p Rythme b3

f

La7 ré Sol7 Do Mi7 la

Rythme "c"

Flûtes

Hautbois

Clarinettes

Bassons

ff

fz

ff

fz

ff

ff

Ré7 Sol do#° La do#° La Sol

Exemple 115 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 94-99, réduction pour piano.

Rythme "a"

p

Sol : I V7 I V/ii ii7 — V I

Nous remarquerons à cette occasion que le thème gagne de l'ambitus, et qu'il présente désormais une périodicité de 2×5 mesures, conclusives à chaque fois (la deuxième phrase n'étant qu'une réitération légèrement amplifiée de la première, seule présentée dans l'exemple 115). Comme si toute la « digression » (ou « épisode central ») des mesures 63-93 n'était qu'une conséquence du déséquilibre engendré par la phrase *B* qui la précède (mes. 57-61), déséquilibre que ce retour thématique permet de « purger » au moyen d'une modification interne de l'harmonie, laquelle permet d'asseoir plus fermement le ton de *sol* majeur. Il est ainsi intéressant de constater que Schubert retourne sur le I^{er} degré dès la troisième mesure, ce qui lui permet de déclencher une approche cadentielle conventionnelle et, de fait, très stable (VI-ii-V-I), sans pour autant sacrifier l'hypermètre de 5 mesures (comme la phrase initiale *B*) qu'il semble avoir tenu à conserver.

Symphonie en ré majeur, D. 936A : contrepoint et déstructuration thématique

Cette symphonie, entamée à l'automne 1828 (peu avant le décès de Schubert), se présente sous la forme de fragments d'esquisses pour piano, qui portent sur trois mouvements distincts⁴⁸¹. L'état d'avancement fragmentaire de ces esquisses, qui pose des problèmes d'interprétation formelle, ne permet pas d'envisager des analyses systématiques et poussées (à l'exception peut-être de l'Andante), mais la base du matériau que Schubert a commencé à façonner témoignerait déjà, à en croire certains commentaires, d'une « transformation du thème lisztienne, d'une érudition contrapuntique brahmsienne, d'un 'temps' brucknérien⁴⁸² ». En d'autres termes, les promesses contenues dans cette tentative avortée se placeraient, selon le style et la complexité technique, plus loin encore que « La Grande » et « L'Inachevée » ; ces fragments constituent *a minima* un témoignage précieux sur l'ampleur de la dernière évolution de la grande musique orchestrale de Schubert. Ainsi, plusieurs travaux nous apportent un excellent éclairage sur cette œuvre. Nous renvoyons le lecteur à une série d'articles qui s'inscrivent dans le prolongement immédiat de la « redécouverte » du manuscrit par le bibliothécaire et musicologue Ernst Hilmar en 1978⁴⁸³.

Intéressons-nous ici au matériau thématique du 1^{er} mouvement. L'esquisse, en l'état, semble comporter : une exposition complète de forme sonate, de larges dimensions, au sein de laquelle

⁴⁸¹ Le 1^{er} mouvement se compose : 1) d'un Allegro Maestoso de 155 mesures plus la levée (dont certains passages sont barrés) ; 2) d'un *Anfang*, suivi d'un Andante et d'un Presto, de 145 mesures.

L'Andante en *si* mineur est complet (204 mes.), il est suivi de 30 mesures isolées.

Le Scherzo-Finale se compose : 1) de deux fragments de 124 puis 94 mesures ; 2) de 389 mesures (probablement complètes). Le terme de « Scherzo-Finale » renvoie au fait que la mention « Scherzo » est bien portée sur le fragment, mais que le contenu de ce mouvement (mesure à 2/4, forme rondo) désigne implicitement un Finale. Voir Harry Halbreich, chapitre « La *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D 936A, Etude musicale, l'esquisse et ses réalisations » dans « Schubert et la symphonie, éléments d'une nouvelle perspective », Langevin, *Revue Musicale*, p. 85-102.

Plusieurs tentatives de réalisation sont disponibles : celle de Peter Gülke, ainsi que celle de Brian Newbould, rééditée à Londres par Faber en 1995.

⁴⁸² Voir Michael Griffel, « Schubert's *Orchestral Music* », *The Cambridge Companion*, p. 204.

⁴⁸³ Halbreich, « La *Symphonie n° 10 en ré majeur* », dans « Franz Schubert et la symphonie », *Revue Musicale*, p. 83-102.

Voir également Peter Gülke, « Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert », *Franz Schubert (Sonderband Musik-Konzepte)*, Verlag, Munich, 1979, p. 187-220.

nous distinguerons deux groupes thématiques, respectivement dans le ton principal de *ré* majeur puis à la dominante de celui-ci (ce second groupe, d'une durée de près de 100 mesures, ne reste que peu de temps dans cette tonalité), un embryon de développement, et enfin ce que l'on peut considérer comme une coda, *Presto*, dans le ton principal⁴⁸⁴. La sélection des différents éléments thématiques considérés comme « recevables » n'est que peu explicitée dans les articles mentionnés ci-dessus, elle nécessite d'être clarifiée en se reportant directement à la source manuscrite. Ainsi, le lecteur retrouvera sur l'esquisse une première partie, *Allegro Maestoso*, d'une durée (en comptabilisant les mesures rayées) de 155 mesures plus la levée en anacrouse, et qui se termine par une barre de reprise. Schubert a manifestement décidé de supprimer l'ensemble du premier groupe thématique (qui prend fin mes. 57), tandis que le second groupe, cohérent en l'état (mes. 57 à 155) est implicitement considéré comme « valide » malgré quelques suppressions minimales et localisées. Un système plus loin, c'est à dire au début du 2^{ème} système de la 3^{ème} page (mes. 156), Schubert débute une nouvelle partie devant laquelle est explicitement notée la mention *Anfang* (début) : nous sommes en présence d'un deuxième jet, qui remplace vraisemblablement le premier groupe barré du début du document (le matériau motivique est analogue), et qui se prolonge jusqu'à la mesure 227 (fin de la 3^{ème} page) : la section de transition (dernier système de la 3^{ème} page), qui amène le ton de *la* majeur, permet d'établir le lien avec le second groupe de la mes. 58. La page suivante renferme un *Andante* (26 mes.), qui constitue vraisemblablement un embryon de développement ; il est suivi, après une double barre, de ce *Presto*, considéré comme une coda.

La structure du thème du premier groupe interpelle. En l'absence d'harmonie à partir de la fin de la 4^{ème} mesure (arrêt de l'unisson initial), elle peut faire l'objet de spéculations diverses, notamment concernant une hypothétique harmonisation de la seconde station prolongée sur la note *la*, autour de laquelle s'articule la seconde partie du thème (6^{ème} mesure) : tonique ou dominante ? Cette incertitude rend plus difficile une évaluation précise du rôle de ce que nous avons qualifié dans l'exemple 116 de « demi-phrase de transition », qui peut s'appréhender comme un simple prolongement, un écho de l'élément principal mais pas véritablement comme la *conséquence* d'une dynamique impulsée par celui-ci.

Exemple 116 – *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 156-164 de l'esquisse mais début vraisemblable du mouvement (*Anfang*), structure du thème.

Précisons que cette idée musicale n'est pas inédite, Schubert ayant auparavant déjà fait usage (à deux reprises) de variantes fortement apparentées à cette formule mélodique ; un examen

⁴⁸⁴ Halbreich, « Franz Schubert et la symphonie », p. 88 à 90.

comparatif des trois occurrences révèle en outre que la construction syntaxique des différents motifs est mouvante, comme si Schubert, « hanté » par cette idée, en recherchait encore la présentation la plus convaincante et la plus apte à engendrer ses propres développements dans la direction souhaitée par le compositeur⁴⁸⁵.

Par ailleurs, il semble évident que la dynamique de déploiement de ce thème a fait l'objet de la part de Schubert de deux approches contradictoires. En effet, le début de l'Allegro Maestoso, barré de sa main, témoignait vraisemblablement d'un souhait de traiter ce thème dans l'esprit d'une introduction⁴⁸⁶ (sans que, d'un point de vue formel, on puisse la considérer comme telle), avec un tempo initial probablement un peu plus large que le tempo principal ; y était déployée une préparation tonale emphatique, dont l'achèvement, marqué par une dominante appuyée et ponctué par un premier « pic » d'intensité, aurait coïncidé avec le « véritable » déclenchement du premier groupe thématique (nous renvoyons le lecteur à l'esquisse, il nous semble que ce moment précis intervient implicitement mesure 24, ce qui ne correspond pas exactement à la « quinzaine de mesures » évoquée par Harry Halbreich⁴⁸⁷).

En revanche, la réécriture de cette première partie (précédée de la mention *Anfang*, et qui démarre mesure 156 de l'esquisse) témoigne d'une stratégie différente : le thème, énoncé à l'unisson – nous renvoyons à l'exemple précédent – fait l'objet de présentations successives qui s'enchaînent nerveusement (d'abord en *ré*, puis en *do*, mesure 7 de l'exemple et mesure 162 de l'esquisse, puis en *si*...), grâce à cet élément de « relance » efficace que constituent les trois dernières croches du thème au sein de la « demi-phrase de transition » ; ce processus ne peut que s'inscrire dans un contexte tonal instable.

Cette instabilité prélude à un travail contrapuntique ambitieux autour de la « tête » du thème : comme à son habitude, Schubert recycle et réorganise de façon assez libre les éléments motiviques initiaux dans un flux mélodique dont la texture contrapuntique va dans un premier temps se densifier, et dont les différentes entrées de la « tête du thème » vont également se rapprocher de plus en plus. Le motif de tête utilisé par Schubert est assez conventionnel ; il ressemble à de nombreux débuts de symphonie du XVIII^e siècle, surtout dans le ton de *ré* majeur ; nous pouvons y voir l'installation d'un certain horizon d'attente qui est ensuite trompé par la transposition du thème de *ré* à *do*.

⁴⁸⁵ *Ibid.* Les deux œuvres en question sont le *Klavierstück en do majeur* D. 916 B d'une part, la *Sonate pour piano en do majeur* D. 840 d'autre part. Langevin mentionne également la ressemblance fortuite de la première idée thématique de la *Symphonie d'étude en fa mineur* WAB 99 de Bruckner avec ces différentes formules. Peter Gülke, dans son article « Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert », mentionne également le *Klavierstück* D.916 B.

⁴⁸⁶ Voir également le début de la *Sonate pour piano* D. 959 : le tempo est rapide, mais on a néanmoins l'impression d'une introduction plutôt lente, grâce aux valeurs longues.

⁴⁸⁷ Halbreich, « Franz Schubert et la symphonie », p. 88.

Exemple 117 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 186-203, esquisse, travail contrapuntique autour de la tête du thème.

The image displays three systems of musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 10, measures 186-203. Each system consists of a treble and bass staff. The first system (measures 186-191) features a 'Phrase principale' in the bass staff and 'Demi-phrase A' in the treble staff. Annotations include 'Motif de tête augmentation' and 'Motif de tête' in both staves. The second system (measures 192-197) shows the 'Phrase principale' continuing in the bass staff and 'Motif de tête' in the treble staff. The third system (measures 198-203) focuses on the 'Motif de tête' in the treble staff, with 'M. de T.' (Motif de Tête) annotations in both staves.

L'exemple 117 témoigne de la complexité du travail contrapuntique entrepris au cours de cette phase, laquelle intervient 30 mesures après le commencement du premier groupe (qui, en l'état, en compte 72), et qui rappelle à certains égards l'épisode central du second groupe du 1^{er} mouvement de « l'Inachevée » (exemple 114). Nous remarquerons cependant que ce procédé d'écriture ne semble pas avoir ici pour objectif principal d'accroître la tension générale du discours en vue de préparer un pic d'intensité ; observons plutôt la clarification progressive dans l'empilement des strates mélodiques, laquelle se voit étroitement liée au raccourcissement conséquent des éléments thématiques eux-mêmes : seul le « motif de tête » de la phrase principale subsiste, à partir de la mesure 195, en tant qu'élément caractéristique du thème. Schubert s'est-il appliqué à placer ce thème, dont la construction était en elle-même porteuse d'instabilité, au sein d'un complexe qui consiste pour l'essentiel en une déstructuration progressive de son idée mélodique initiale ? Cette approche est étonnante et mérite que nous y revenions ultérieurement, notamment concernant l'harmonie qui la sous-tend : l'absence de réexposition ne nous permettra malheureusement pas de dépasser le stade spéculatif sur le devenir de la large phase de déstructuration du thème présentée dans l'exemple précédent. Aurait-elle été conservée en l'état ? aurait-elle été purement supprimée afin de préparer d'une autre façon le retour du second

thème dans le ton principal ou bien, au contraire, Schubert y aurait-il incorporé une nouvelle séquence permettant d'endosser ce rôle ? Peter Gülke s'est également interrogé sur la physiologie particulière de ce premier groupe : il la met en balance, sur le plan de la forme, avec le second groupe, quantitativement plus conséquent (99 mesures) qui constituerait le « cœur » de l'exposition (*die Herzmittle*), et dont la prépondérance serait confortée par le caractère instable (et, par là même, transitoire, préparatoire) du matériau qui le précède : l'instabilité entretenue tout au long de ce premier groupe aurait ainsi une fonction introductive à la « stabilisation » attendue du discours que le deuxième groupe permettrait d'installer⁴⁸⁸.

Exemple 118 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 57-65, esquisse, thème du second groupe.

The image shows two systems of musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 10. The first system, measures 57-65, is labeled 'Antécédent' and features a 'Module x-y : tête du thème' with sub-sections 'x' and 'y'. The second system, measures 66-74, is labeled 'Conséquent' and includes a 'Demi-phrase Répétition cadentielle' and another 'Antécédent'. The score includes piano markings like 'Pizz.' and 'pp', and Roman numerals 'V - I' at the end of phrases.

Le second groupe débute dans le ton de *la* majeur (dominante du ton principal), ce qui chez Schubert n'est pas si fréquent. Intéressons-nous, avec l'exemple 118, à la construction syntaxique du thème de ce second groupe qui se présente sous la forme d'une période de 9 mesures, à laquelle il faut rajouter le premier temps de la dixième (commun au début de la phrase suivante). L'ensemble est élaboré autour de deux motifs rythmiques d'une mesure (*Taktmotiv* riemannien), dont nous reprenons ici la dénomination *x* et *y* déjà adoptée par Langevin⁴⁸⁹. La juxtaposition de ces deux motifs engendre une première demi-phrase de « croissance », suivie par sa réplique de « déclin » ; la succession des deux demi-phrase forme une phrase classique de type « antécédent », laquelle est ici tout naturellement complétée par un « conséquent ». La seule entorse à cette symétrie stricte se trouve du côté des mesures 64-65, lesquelles énoncent à nouveau la formule cadentielle précédente en « résolvant » l'ambiguïté majeur/mineur du premier temps de la mesure 63. Ce procédé fait écho, dans une certaine mesure, à « l'irrégularité

⁴⁸⁸ Gülke, « Neue Beiträge zur Kenntnis des Sinfonikers Schubert », *Franz Schubert (Sonderband Musik-Konzepte)*, p. 209.

⁴⁸⁹ Langevin, « Franz Schubert et la symphonie », *Revue Musicale*, p. 116.

calculée » du deuxième thème de 9 mesures du 1^{er} mouvement de « l'Inachevée » (exemple 112), mais aussi à la répétition cadentielle du thème de l'introduction de « La Grande »⁴⁹⁰.

La construction de ce thème apparaît somme toute assez simple, mais insistons néanmoins sur l'irrégularité manifeste que constitue la « demi-phrase/répétition cadentielle » qui le clôture (et dont l'absence n'aurait posé aucune difficulté ultérieure de structuration du discours) ; Schubert en profite pour y perturber subtilement la présentation jusque-là parfaitement alternée des deux motifs rythmiques d'une mesure : le motif *x* se voit ainsi présenté consécutivement mesures 65 et 66. Intéressons-nous maintenant aux phases successives de réutilisation et de transformation de ce matériau thématique tout au long du groupe : elles témoignent d'une complexité jusque-là inconnue chez Schubert, mais la démarche globale semble pour l'essentiel poursuivre le même objectif que lors du premier groupe, à savoir la fragmentation progressive et la déstructuration de l'idée thématique principale. Nous allons également constater que cette fragmentation est étroitement associée à une diversification significative du matériau rythmique employé, diversification qui s'accompagne d'un travail de variation des modalités d'assemblage des différentes unités d'une mesure, comme pour « noyer » les deux motifs rythmiques *x* et *y* au sein d'une collection exhaustive de rythmes qui s'y apparentent (voir à nouveau l'exemple 112).

Ce deuxième groupe comporte plusieurs phases distinctes. Il nous apparaît cependant hasardeux de procéder ici à un découpage formel détaillant plusieurs niveaux hiérarchiques, du fait de l'état d'incomplétude de certains segments de transition, lesquels s'intercalent entre les différentes présentations d'idées plus facilement reconnaissables (idées qui, en outre, se présentent sous une forme lacunaire). C'est en comparant la physionomie de ces idées avec celle du thème, puis en les catégorisant, que nous pouvons grossièrement distinguer (avant de procéder à une analyse plus détaillée) : une première section, stable et cohérente, d'une durée de 38 ou 39 mesures ; cette section consiste en trois présentations strictes du thème, lesquelles sont entrecoupées de segments de transition de 4 mesures, dupliqués ou non ; puis, une deuxième large section, plus hétérogène, au sein de laquelle le discours introduit des altérations de plus en plus marquées du matériau thématique : elles accompagnent l'émergence d'une idée originale de 6 mesures, présentée deux fois consécutivement, avant qu'une ultime phase d'intensification et de consolidation de la tonalité de *la* majeur ne vienne conclure le groupe.

La première section englobe le thème lui-même (objet de l'exemple 118). Ce thème *y* est à nouveau présenté à deux reprises, en *fa* majeur tout d'abord (mes. 70-78) puis en *la* majeur à nouveau, comme initialement (mes. 87-95). Observons dans les exemples 119a et 119b la construction rythmique des deux segments de transition qui prennent place entre chacune des présentations thématiques : nous noterons que la « tête » du thème, qui se confond avec le module rythmique *x-y*, *y* est conservée, tandis que les deuxièmes paires de mesures de chaque segment (mes. 68-69 puis mes. 81-82, transposées mes. 85-86) introduisent de légères irrégularités rythmiques, soit par l'apparition d'un nouveau motif qui « hybride » *x* et *y* – que nous interprétons ici comme une inversion de *y* (mes. 69) –, soit par une présentation inversée des deux motifs au sein du module (mes. 81-82 puis 85-86). Remarquons également que c'est à ces segments de transition qu'il incombe d'articuler l'ensemble de la progression harmonique de cette section : en effet, les différentes présentations du thème jouent le rôle de « points de stabilité », ancrés

⁴⁹⁰ Voir dans Ian Bent, *L'Analyse Musicale*, p. 162. L'exemple reprend l'analyse proposée par Hugo Riemann.

dans une seule tonalité (pour rappel, *la* majeur, *fa* majeur puis *la* majeur à nouveau) ; les inflexions harmoniques permettant d'opérer ces transpositions successives du thème se concentrent en des points d'articulation précis, lesquels coïncident avec les ruptures de la symétrie rythmique.

Exemple 119a – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 66-69, esquisse, module *x-y*.

Exemple 119b – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 79-82, esquisse, module *x-y*.

Nous remarquerons toutefois une divergence relative de traitement des transformations harmoniques de surface entre chacune de ces deux sections : tandis que la transformation *Mi⁷-ré* (mes. 67-68) assure seule une connexion abrupte et non-fonctionnelle entre les deux tonalités ainsi juxtaposées (*la* majeur puis *fa* majeur, lesquelles se rattachent aux thèmes qui encadrent ce passage), la seconde section de transition va plutôt prolonger, à la manière d'une séquence,

l'enchaînement harmonique initial non-résolu de type I-V (*Fa-Do*⁷), remontant scrupuleusement le cycle des quintes « à l'envers », jusqu'à retrouver l'accord visé (*La*) mesure 86. Nous noterons par là même l'absence totale d'enchaînement de type résolusif au cours de chacun des deux processus : l'épisode de présentation thématique en *fa* majeur, à la tierce à la fois du ton principal et de la dominante structurelle du second groupe (mes. 70-78) peut ainsi s'envisager tel un bref moment de « déviation » ou « d'errance », harmoniquement peu marqué et « statique » selon une logique de déroulement formel du discours et de connexion des différentes phases de modulation.

La seconde section, complexe et peu homogène (et qui pourrait débiter mesures 96 ou 97, après la cadence concluant la troisième présentation du thème), nous semble traversée par plusieurs logiques contradictoires ; par ailleurs, il s'agit d'un véritable « chantier », au sens premier du terme : les mesures 116-118, 134-138 et 147-149 sont barrées. La substance de ces éléments barrés semble indiquer pour l'essentiel que Schubert hésitait encore sur l'ampleur à donner à la phase d'intensification finale, durant laquelle est entrepris un travail contrapuntique autour de la tête du thème. Nous pouvons ainsi relever trois épisodes distincts qui, chacun à leur façon, proposent une présentation remaniée de l'élément thématique initial. Tout d'abord, mesure 97, le thème est présenté dans le ton de *ré* majeur avec quelques légères modifications rythmiques ainsi qu'une fin de phrase indéterminée à la réalisation lacunaire (mes. 104 ou 105). Puis, mesure 112, nous distinguons clairement une nouvelle entrée, débutant en *la* mineur, qui reprend la tête du thème (module *x-y*) ; ce module est prolongé par la répétition variée, à deux reprises, de *y* (voir l'exemple 120), créant de fait une nouvelle demi-phrase de quatre mesures, qui sera elle-même reproduite à plusieurs reprises lors de la phase d'intensification finale : mesure 133 (barrée jusqu'à la mesure 138, difficile de comprendre exactement pour quelle raison au vu de l'état d'inachèvement de l'ensemble), puis mesure 139 (avec une autre entrée en tuilage mesure 141, voir l'exemple 121). Nous remarquerons que cette demi-phrase de la mesure 139 procède par une densification croissante du motif *y*, à tel point qu'il devient même hasardeux d'affirmer que le rythme de la mesure 142 (clé de *fa*) en est dérivé ; nul doute que Schubert, à ce moment précis, a délibérément choisi de superposer deux rythmes hétérogènes afin de produire un frottement propre à accumuler de la tension.

Exemple 120 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 112-116, esquisse, travail motivique.

112

y varié

x

y varié

y varié

module x-y

[x] [y] [y] [y]

Exemple 121 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 139-143, esquisse, travail motivique.

Exemple 122 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 119-124, esquisse, structure rythmique.

Entre ces deux épisodes s'intercale une phrase étonnante, répétée à deux reprises, mesures 119-124 puis 125-132 (voir l'exemple 122). Remarquons l'omission délibérée de *x* et de *y* dans leur forme initiale ; la ligne mélodique semble également éviter volontairement toute ressemblance avec le thème de la mesure 57 ; il apparaît toutefois manifeste que l'ossature rythmique de cette nouvelle phrase ne doit rien au hasard : chaque unité motivique présente une similitude relative avec le matériau de base, le motif rythmique « *y inversé* » (qui, par ailleurs, ressemble également à *x*) ayant même déjà été présenté mes. 69. La logique de déstructuration de l'idée thématique principale est ici poussée à l'extrême, de par la disparition totale de ses tournures mélodiques et des motifs rythmiques *x* et *y*, tandis que ce sont les ressemblances du nouveau matériau avec ces derniers qui assurent une forme de continuité dans le flux musical.

Pour conclure

Avant de nous intéresser plus spécifiquement à Bruckner dans le sous-chapitre suivant, posons brièvement ici les points les plus saillants relevés au cours de l'examen motivique et thématique de ces trois œuvres de Schubert. Nous y remarquerons une évolution sensible dans le traitement de la segmentation des thèmes, qui s'émancipent progressivement du modèle de périodisation « classique » mais sans qu'un modèle spécifique et univoque ne s'impose véritablement : aux

« irrégularités calculées » de « l'Inachevée » succède ainsi (dans la *Symphonie n° 10*) un matériau étonnant, plus concis et intégré à des phases inhabituelles de travail contrapuntique, ce qui, d'une certaine façon, brouille les pistes sur l'évolution technique qu'aurait concrètement pu prendre un Schubert plus âgé. Il semble toutefois certain que celui-ci, quelles que soient les divergences et les variétés de détail, privilégie toujours la physionomie et « l'empreinte » rythmique de ses constructions thématiques, lesquelles restent réductibles, d'une symphonie à l'autre, à un nombre similaire (deux ou trois) d'éléments de taille équivalente déclinés selon des variations minimales (le plus souvent des *Taktmotive* d'une mesure), tandis que le manque de stabilité « calculé » des thèmes en fait à la fois un élément d'imprévu et de surprise (à ce propos, faut-il y voir des traces subsidiaires de l'influence de Haydn, voire de Cherubini, *via* Beethoven qui l'admirait beaucoup ?), tout en imposant de se prêter à des phases de « déstructuration » de ces éléments thématiques pour que le flux musical puisse se projeter vers l'avant, les différents motifs rythmiques pouvant sans grande difficulté se permuter ou se réassembler selon différentes options.

Bruckner

Nous avons choisi de porter notre attention sur trois premiers mouvements (respectivement de la *Première*, de la *Cinquième* et de la *Septième*) qui, chacun à leur façon, témoignent de procédures spécifiques dans la construction et la segmentation des thèmes eux-mêmes mais qui présentent cependant d'évidentes analogies dans la façon dont ces thèmes sont développés⁴⁹¹.

Symphonie n° 1, 1^{er} mouvement : uniformité rythmique et ouverture harmonique

Cette symphonie, élaborée entre 1865 et 1866, est vraisemblablement – d'un point de vue purement chronologique et sans tenir compte des révisions – la troisième composée par Bruckner. La version dite « de Linz » est la plus couramment exécutée aujourd'hui ; elle intègre les révisions minimales apportées en 1877 à l'*Urfassung* de 1866. Nous distinguerons de cette « version de Linz » une révision ultérieure plus profonde, opérée en 1890-91 (à l'occasion de la réception de Bruckner à la distinction de docteur *honoris causa* de l'Université de Vienne), qui a donné lieu à la version dite « de Vienne »⁴⁹².

Dès les premières mesures du 1^{er} mouvement, nous ne pouvons qu'être interpellés ; à la fois par la substance motivique constitutive du thème *A* mais également par les contours et le phrasé selon lesquels ce thème s'articule (voir l'exemple 123). En effet, tandis que les altos, les violoncelles et les contrebasses martèlent uniformément une pulsation à la noire, les violons I déclament une phrase nerveuse, dans l'esprit d'une marche ; cette phrase, à la fois articulée et

⁴⁹¹ De façon plus générale, voir Margaret Notley, « Formal Process as Spiritual Progress, the Symphonic Slow Movements », *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 190-204. L'auteur y esquisse un typologie thématique p. 200 et suivantes.

Voir également Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 143 et suivantes, pour une discussion conceptuelle.

⁴⁹² Voir Gault, *The New Bruckner*, p. 253, pour une vision plus détaillée des différentes phases de révisions de cette symphonie ainsi que des versions intermédiaires qui en résultent.

périodisée de façon parfaitement régulière, se décline strictement autour d'un seul et même motif rythmique (motif *x*) de quatre notes, dont l'ambitus reste réduit avant de s'élargir dans la phrase 2.

Exemple 123 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 1-10, réduction pour piano, thème *A* et segmentation.

Précisons que contrairement à Schubert, Bruckner n'a pas semblé particulièrement rechercher dans ses thèmes (ce qui s'est vérifié *a minima* dans la *Symphonie n° 3*) les « irrégularités calculées » déjà évoquées à plusieurs reprises concernant la métrique au sein – notamment – de « l'Inachevée » ; dans cette optique, les premières révisions opérées par Bruckner dans ses versions primitives visaient une uniformisation et une régularisation de passages pouvant témoigner d'un hypermètre « étrange »⁴⁹³. Le thème *A* n'échappe pas à cette règle, la mesure 1 ayant été rajoutée en 1877⁴⁹⁴. Cet ajout permettait (de l'aveu même de Bruckner) une répartition « meilleure et plus propre » (*besser und eigentl.*) entre les différents groupes de mesures (les deux premières, puis le thème lui-même, très « classiquement » de 2×4 mesures). Ainsi, la ligne mélodique des violons I témoigne ici d'une périodisation et d'une articulation conformes aux canons « classiques » ; cependant, il apparaît évident que Bruckner a conféré une « ouverture » harmonique à ce thème en évitant de l'enfermer dans une précontrainte cadentielle de type antécédent-conséquent, dans son acception la plus conventionnelle (avec une phrase 1 finissant sur la dominante). Au contraire, il a choisi de soutenir sa ligne mélodique par une sorte de pédale de tonique qui glisse progressivement vers $\flat VI$ (mes. 10), sans recherche d'une corrélation explicite entre les changements d'accords et les points d'articulation de la ligne, la « phrase 2 », en outre, apparaissant ici plus comme une variante de la première, à défaut d'en être une

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 66.

réponse harmonique. Ce thème se montre ainsi, en dépit d'une apparente prévisibilité, totalement ouvert (voire instable) d'un point de vue harmonique ; les conséquences de cette ouverture – tant sur la structure formelle que sur la diversité interne du matériau composant les différents groupes thématiques – sont faciles à imaginer. Ce thème, en l'état, *exige* (et ce afin qu'une construction musicale « orientée », dynamique et dramatiquement cohérente, puisse s'engendrer) d'être placé en situation de contraste ou de « mise en tension », du fait de l'uniformité de son matériau motivique et de l'indécision cadentielle dont il témoigne : en outre, l'absence quasi-totale d'un cheminement harmonique au sein du thème implique une mise en tension harmonique plus significative au niveau supérieur. De fait, dans la lignée de nos analyses de la *Symphonie n° 3*, nous pourrions dès à présent spéculer (avant même d'étudier la suite de la partition) sur les pistes d'expansion les plus pertinentes pouvant être pratiquées sur ce matériau initial. Ainsi, observons les mesures 6-7, grâce auxquelles la ligne mélodique du thème s'élargit : cet arpège ascendant puis descendant – qui représente la seule tournure mélodiquement caractérisée au sein du thème – pourra probablement faire l'objet d'un retraitement, par simple glissement d'une ou plusieurs notes, permettant d'opérer des inflexions harmoniques (pourquoi pas dans le cadre d'une séquence) ; de même, le motif rythmique *x*, de par sa simplicité, pourra également « migrer » vers de nouvelles strates d'accompagnement, dont la diversification (à l'inverse de la simplicité affichée des premières mesures) voire la densification (par exemple en répétant le motif *x* en boucle par suppression de la blanche qui le conclut, comme mesures 3 et 4) sauront produire des « frictions » entre différentes strates, propres à accumuler de l'énergie. Enfin, notons l'importance de ce que nous avons qualifié de « cellule *y* », dont l'appui prononcé à chaque fin de phrase revêt un aspect émotionnel indiscutable ; en outre, sa simplicité et son positionnement stratégique (en fin de phrase et harmoniquement ouvert) peuvent aisément permettre la mise en œuvre de larges prolongements.

Structuration du groupe *A*

Intéressons-nous à la structure de ce groupe *A*. D'une durée de 44 mesures, il présente une symétrie quasi-parfaite : à la présentation initiale du thème, explicitée ci-dessus (mes. 1-10), fait écho une seconde présentation (mes. 28-37), laquelle est prolongée d'une sorte de codetta (mes. 38-44), dont la physionomie mélodico-rythmique permet de clôturer l'ensemble, tout en assurant une connexion subtile avec la *Gesangsgruppe* (qui débute mes. 45). Entre ces deux présentations du thème *A* (dont il est intéressant de noter le positionnement résolument périphérique au sein du groupe), s'intercale une section centrale (mes. 11-27), un peu plus étendue que les thèmes eux-mêmes, et qui culmine en son propre milieu par un petit plateau d'intensité (mes. 18-21), préparé puis dissipé de façon parfaitement graduée. Avant de revenir plus en détail sur cette section centrale, observons le retour du thème *A* (mes. 28) et les singularités dont il témoigne (voir l'exemple 124).

La première phrase de ce thème, mélodiquement et instrumentalement inchangée (violons I), est cette fois-ci harmonisée très simplement sur un accord de *La*_b, arpégé *pp* à la noire par les cordes, dont la monotonie est brisée mes. 29 (remarquons également l'usage inattendu de l'accord mineur de *sol*) ; en revanche, la seconde phrase s'appuie ici sur une progression harmonique étonnamment élaborée, comme pour « répondre » à distance au statisme harmonique de

sa présentation initiale. Le travail proposé au cours de ces quelques mesures s'appuie pour l'essentiel sur nos propres spéculations : l'arpège des mesures 6-7 (ici réitéré mes. 32-33) se voit mélodiquement altéré afin de s'adapter à l'accord de $La^{\flat 7}$; cette inflexion mélodique marque le point de départ de la progression harmonique dont résulte la réécriture globale de la ligne des violons I (dont l'ossature rythmique demeure cependant similaire aux mesures 7-10). Enfin, la « cellule y » voit sa connotation émotionnelle encore renforcée, à la fois par l'intervalle ascendant caractéristique de triton qui précède la mesure 36 (violons I, *fa-do*), mais aussi et surtout par la répétition de y , laquelle permet de prolonger ce mouvement mélodique ascendant (mes. 37), tout en amplifiant encore l'irrésolution harmonique évidente installée par cette progression.

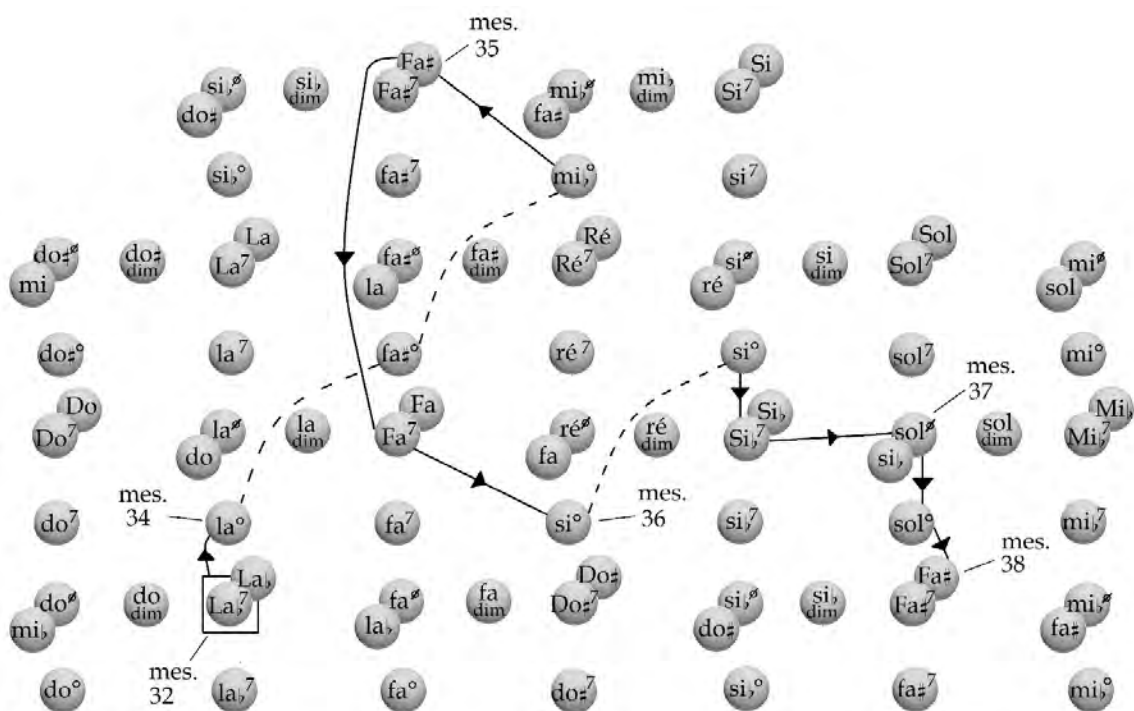
Exemple 124 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 28-37, réduction pour piano, retour du thème *A*, harmonie.

The image shows a musical score for Example 124, Anton Bruckner's Symphony No. 1 in D minor, measures 28-38. The score is a piano reduction and includes staves for Violons I, Cordes, Clar., Cors, and Bassons. The bass line is annotated with chords: La^{\flat} , *fa sol*, La^{\flat} , $La^{\flat 7}$, la° , Sol^{\flat} , Fa^7 , $ré^{\circ}$, $Si^{\flat 7}$, $sol^{\flat} mi^{\circ}$ (Sol^{\flat}). The score includes dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, and *pp*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Revenons plus en détail sur la progression harmonique des mesures 32-38 au moyen de notre *Tonnetz* polyvalent (voir la figure 91). Bien que cette *Symphonie n° 1* puisse être considérée – dans une certaine mesure – comme une œuvre « précoce » dans la production symphonique brucknérienne, la richesse des mouvements harmoniques contenus dans ce passage concentre déjà la plupart des traits caractéristiques que nous retrouverons dans les pages harmoniquement les plus élaborées de ses « grandes » symphonies ultérieures ; ces traits, nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises jusqu'ici, exploitent au plus haut degré les divers mouvements chromatiques qui permettent de graviter indéfiniment autour d'accords de septième à l'identité parfaitement reconnaissable (septième de dominante et septième diminuée, essentiellement), qui se voient « détournés » de leur trajectoire résolutive attendue en étant délibérément placés dans un environnement harmonique non-fonctionnel. La traduction visuelle la plus caractéristique de ce type de mouvements au sein du *Tonnetz* polyvalent se manifeste par des déplacements qualifiés de « fantômes » le long du couloir oblique des septièmes diminuées : ces déplacements indiquent que ces accords de septième diminués sont la plupart du temps utilisés par Bruckner comme des accords « pivots », qui permettent de connecter par de simples mouvements chromatiques des aires diatoniques éloignées, selon une logique non-fonctionnelle. C'est ici le cas

de l'accord de la° , atteint mes. 34 par le glissement de la note la_b de l'accord précédent La_b^7 , qui permet ensuite d'atteindre l'accord de $Fa\#$ mesure 35 (qui correspond par enharmonie au Sol_b de la partition). De même, notons qu'aucun des accords dits de « septième de dominante » utilisés ne se résolvent de façon conventionnelle ; ils se dirigent plutôt vers les accords de septième diminuée partageant avec eux plusieurs notes communes. En dernier lieu, nous remarquerons également que l'ensemble de la progression matérialisée dans la figure précédente évite ostensiblement toute transformation harmonique de proximité dite « fonctionnelle », mais que le point de départ (La_b^7) peut s'interpréter implicitement comme un « V/V » du point d'arrivée ($Fa\#$ ou Sol_b , mes. 38).

Figure 91 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 32-38, *Tonnetz* polyvalent, modélisation de la progression harmonique de proximité.



Observons à présent la section centrale de ce groupe *A* (mes. 11-27). Indépendamment de l'harmonie déployée dans ce passage, qui ne manque par ailleurs pas d'intérêt et que nous aurions également pu évoquer, c'est bien la construction rythmique résultant du réemploi quasi mécanique des motifs caractéristiques du thème qui a retenu notre attention. Nous pouvons ainsi appréhender cette section comme une vague (croissante puis décroissante) dont l'essence est essentiellement rythmique, tandis que les paramètres de l'intensité et du timbre permettent de façon complémentaire d'amplifier cet effet de « vague » recherché. Pour ce faire, Bruckner capitalise de façon évidente sur l'opposition de caractères entre le « motif *x* » et la « cellule *y* », constitutifs du thème *A* : c'est cette opposition qui structure les 6 mesures d'intensification (mes. 11-16), verticalement découpées en 3 paires successives de mesures auxquelles sont associées une même structure stratifiée ainsi qu'une même répartition des différents pupitres (voir la figure 92). Ainsi, nous y remarquerons la superposition systématique de *x* et de *y*, qui s'intègrent à des strates spécifiques parfaitement homogènes. De plus, afin d'apporter une plus

grande progressivité à cette phase, les deux idées *x* et *y* font l'objet d'une densification, visible dès la mesure 13 : *x* est désormais répété en boucle, deux fois par mesure, tandis que *y* voit son rythme faire l'objet d'une diminution (violons I).

Figure 92 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 11-17, phase d'intensification rythmique.

Durant cette phase, nous remarquerons que la diminution pratiquée sur *y* l'amalgame davantage à la strate supérieure (clarinettes puis flûtes à partir de la mesure 15), laquelle répète en continu le motif rythmique *x*. De fait, afin de réintroduire une friction, un « heurt » rythmique plus conséquent entre les différentes strates de son dispositif, Bruckner introduit aux violoncelles et aux contrebasses le nouveau motif rythmique (motif *z*) de la mesure 18, qui se compose de deux noires puis d'un sextolet de croches ; ce rythme va cristalliser une nouvelle opposition avec *x*, opposition autour de laquelle le plateau d'intensité (mes. 18-21) va se construire.

Ensuite, afin de faire décroître graduellement la tension accumulée, Bruckner aère la texture sonore mobilisée lors du court « plateau » des mesures 18-21. Sont supprimées progressivement les diverses notes tenues *ff*, (bassons et hautbois, notamment) afin de réduire l'ensemble, et ce dès la mesure 25, à une opposition basique entre les sextolets de croches des violons 1, directement dérivés du motif *z*, et les croches (puis bientôt les noires) répétées dans le même temps par les autres instruments à cordes. Enfin, les sextolets de croches font à la fois l'objet d'une augmentation rythmique et d'un basculement de pupitre, vers les flûtes (mes. 26) afin de rendre les violons 1 disponibles à la réitération du thème. La baisse d'intensité qui accompagne le processus est également concentrée sur ces quelques mesures, nous renvoyons à l'exemple 125 : ainsi, nous ne sommes pas véritablement en présence d'une « dissipation » soudaine – telle

qu'on en retrouvera de nombreux exemples dans les symphonies brucknériennes de la maturité –, mais plutôt d'une phase de déclin proportionnée au poids des événements qui la précèdent.

Exemple 125 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 24-28, flûtes, violons I, violoncelles et contrebasses, phase de déclin.

The image shows a musical score for three instruments: Flûtes (Flutes), Violons 1 (Violins I), and Violoncelles Contrebasses (Violoncelles and Contrabasses). The score covers measures 24 to 28. Measure 24 is marked with a large 'X' above it and 'decresc.' below. The Flute part has a melodic line with triplets and a 'p' dynamic. The Violins I part has a similar melodic line with triplets and a 'decresc.' marking. The Violoncelles/Contrabasses part has a rhythmic accompaniment with a 'decresc.' marking. Measures 25-28 show a gradual decrease in dynamics, with markings like 'p', 'dim.', and 'pp'. A 'Thème A' motif is introduced in measure 28.

L'examen détaillé des modalités de transmutation des éléments constitutifs de ce thème nous amène également à nous intéresser à la coda de ce 1^{er} mouvement (mes. 323-351). À cette occasion, nous remarquerons l'habileté avec laquelle Bruckner recycle le motif *x* afin d'engendrer une nouvelle idée, présentée avec une grande économie de moyens (la pulsation, pourtant omniprésente jusque-là, est radicalement suspendue pendant 4 mesures) mais qui demeure toutefois organiquement liée au matériau thématique du groupe *A*. La coda débute ainsi par une demi-phrase, ascendante et conjointe, qui couvre un intervalle de septième et qui consiste en deux occurrences du motif *x* ; cette demi-phrase (présentée tout d'abord mesures 323-325 par la 1^{ère} flûte, puis répétée à l'octave inférieure, toujours *p*, par un violoncelle solo, voir l'exemple 126, est harmoniquement polarisée autour des deux accords de *Do*⁷ et de *La*,^{#6} (transformation de type hexatonique). Ce double « appel », d'autant plus soudain qu'il « dissipe » un plateau d'intensité conséquent d'une durée de 15 mesures (fin du groupe *C* de la réexposition), centre à nouveau le discours sur le motif *x* du thème *A*, selon des modalités qui vont permettre à Bruckner de s'affranchir de la construction initiale de ce thème (qui présentait une articulation nette et dont la conclusion de chaque demi-phrase était « prisonnière » de l'élément émotionnel qualifié de « cellule *y* ») afin de proposer une phase résolutive forte du point de vue harmonique.

Les premières mesures de cette coda cèdent rapidement la place à une progression harmonique dont les inflexions (à raison de deux harmonies par mesure) vont rigoureusement se caler, à partir de la mesure 328, sur celles du motif *x* lui-même, réitéré de façon obstinée par les violons I et II, les flûtes et les clarinettes. Cette progression est couplée à une intensification progressive, par ajout de pupitres et augmentation de l'intensité, jusqu'à atteindre rapidement le *tutti* orchestral et la nuance *ff* à la mesure 333, qui marque le début du plateau d'intensité terminal de 19 mesures. À cette occasion, Bruckner s'appuie sur un matériau motivique désormais atomisé à l'extrême et vidé de tout caractère mélodique pour articuler un enchaînement cadentiel emphatique de type V-I dans le ton principal (*do* mineur), selon une procédure dont nous retrouverons de nombreux exemples dans la suite de son œuvre : à une station prolongée sur V, (ici *Sol*⁹, jusqu'à la mesure 342 incluse) succède une autre station prolongée – d'une durée équivalente par un souci évident d'équilibre de proportions – sur le premier degré (ici *do*). Le caractère non-

résolatif initial du thème *A* n'a plus ici aucune importance : le motif *x*, réduit à une figure de « remplissage » standardisée, se voit martelé sur une durée jugée suffisante pour installer avec énergie l'articulation cadentielle définitive.

Exemple 126 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 323-328, instrumentation complète.

323 328

Flûtes

Hautbois & Clar.

Bassons & Cors

Violons

Altos

Violoncelles (+ Contrebasses mes. 327)

Do⁷ — ● — La^{#6} — ● — Do⁷ — ● — La^{#6} — ● — fa^{#°}

Exemple 127 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 334-351, flûtes, clarinettes, violons, violoncelles et contrebasses, fin de la coda.

334 335 336

Flûtes & Clarinettes

Violons I & II

Violoncelles & Contrebasses

Thème A, deuxième motif "x"

Incipit mélodique, thème A

Sol⁹ — ● — do

340 344/350 351

Ce plateau est pourtant ponctué d'un épisode durant lequel le matériau motivique est en quelque sorte « recristallisé » avec emphase, de part et d'autre du point d'orgue qui intervient à la mesure 339, et à l'occasion duquel l'incipit mélodique du thème *A* réapparaît brièvement. En amont de cet épisode, la répétition continue du motif *x* consistait, de façon quasi mécanique depuis la mesure 330, en deux strates se trouvant en homorythmie et opérant par un mouvement mélodique contraire : les premières notes du thème (*ré, mi, sol, la*) répétées à l'octave par la strate des violons 1 et 2, étaient mises en « balance » avec l'autre strate des flûtes et des clarinettes, dont le dessin mélodique divergent ne pouvait qu'amoindrir notre perception des premières notes du thème (nous renvoyons à l'exemple 127). C'est à la mesure 337 que l'approche du point d'orgue est appuyée par un changement de rythme soudain, grâce auquel l'incipit du thème (toujours aux violons) est brutalement mis en évidence, tandis que la phase immédiatement consécutive au point d'orgue prolonge cette évocation des premières notes du thème *A* (avec ce que nous avons qualifié de « deuxième motif *x* »).

Symphonie n° 5, 1^{er} mouvement : raccourcissement de l'idée thématique et engendrement successifs

Intéressons-nous maintenant au matériau motivique du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 5*⁴⁹⁵. Premier des trois ou quatre « sommets » de la production symphonique brucknérienne, que son auteur n'a jamais pu entendre sous sa forme définitive, cette œuvre monumentale se démarque au sein du corpus ; tout d'abord par la place fondamentale qu'y occupe l'écriture contrapuntique – c'est particulièrement le cas dans le Finale, maintes fois commenté et auquel nous avons également consacré un exemple dans notre premier article⁴⁹⁶ – mais aussi par le caractère profondément singulier de l'introduction lente qui ouvre avec emphase le 1^{er} mouvement. Cette introduction étonnante, d'une durée de 50 mesures (rapportée à ce mouvement de forme sonate tri-thématique qui en compte 511 au total), présente au moyen de puissants contrastes l'essentiel du matériau dont seront ensuite déduites, par des transformations plus ou moins perceptibles, les principales idées thématiques du mouvement mais aussi de l'ensemble de la symphonie⁴⁹⁷. Les différents caractères ou « topiques » juxtaposés de façon abrupte dans cette introduction (la figure d'appel puis le choral des cuivres, notamment) revêtent une signification quasi métaphysique – de par l'importance du topique du choral, nettement plus marquée que dans les symphonies précédentes – qui va se présenter tel un fil conducteur jusqu'à la dernière section du Finale.

⁴⁹⁵ Voir Robert Hatten, « The Expressive Role of Disjunction », *Perspectives on Bruckner*, p. 145-184. L'auteur revient sur le matériau thématique du 1^{er} mouvement en évoquant le « rôle plutôt objectif » d'éléments thématiques juxtaposés de façon « disparate » et à propos desquels il n'est pas toujours évident de tracer une trajectoire dramatique claire. Pour lui, Cette juxtaposition (à savoir appel puis choral dans l'introduction) crée des changements de perspective soudains, au service d'une « accélération » de la tension. Voir p. 153 à 161.

⁴⁹⁶ Thierry Dubau, « Vers un *Tonnetz* polyvalent, prospections autour d'un nouveau modèle graphique », *Musurgia* XXVII/3 (2020), p. 27-52.

⁴⁹⁷ Voir Langevin, *Bruckner*, p. 150 : « L'introduction lente [...] est unique de son espèce dans une symphonie brucknérienne [...], non pas tant par sa fonction germinatrice que par le climat qu'elle crée. Elle présente une coupe tripartite (deux Adagios encadrant une anticipation de l'Allegro principal) ; et la section initiale se subdivise elle-même en trois épisodes fortement contrastés : un « portique » confié aux seules cordes, puis un tutti orchestral, auquel répond par deux fois le chœur des cuivres, annonciateur de ce que sera le choral du Finale » .

Introduction

Bornons-nous dans un premier temps à une analyse objective du matériau motivique que renferme cette introduction. Aux 14 premières mesures *pp* qui installent une atmosphère de recueillement (*pizzicati* des violoncelles et contrebasses, puis valeurs longues des altos et violons, dans le registre grave, à partir de la mesure 3), succède brutalement le premier tutti orchestral (appel, mes. 15-17) qui annonce le choral des cuivres (mes. 18-21), comme le montre l'exemple 128.

Exemple 128 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 15-22, réduction pour piano, appel puis choral de cuivres, dessin *a*.

Ce segment asymétrique de 7 mesures (3 mesures d'appel puis 4 mesures de choral) présente également une trajectoire harmonique ambiguë : l'appel du tutti orchestral arpège l'accord de *Sol*_b, tandis que le choral semble plutôt se présenter tel une demi-cadence dans le ton de *ré* majeur. La réitération immédiate et transposée de ce segment (mes. 23-29) déplace l'appel sur un arpège de *Si*_b, tandis que le choral se trouve non pas dans le ton de *fa*_# mais en *la* (en considérant l'accord de *Mi*, mesure 29, comme un V^{ème} degré de cette tonalité). En observant plutôt la progression horizontale des différentes lignes mélodiques, l'articulation des deux segments se révèle plus cohérente : le *do*_# des trompettes (mes. 18) s'inscrit dans la continuité de l'appel qui le précède et de sa déclamation de l'arpège de *Sol*_b, *do*_# se substituant ici à *ré*_b, par enharmonie) ; puis, le *si*_b de la mesure 23 permet également de prolonger la ligne de basse conjointe et ascendante des mesures 19-21. Quant à l'arrivée sur un V^{ème} degré de *la* majeur, elle permet simplement de préparer de façon fonctionnelle la large pédale de *la*, laquelle va ensuite se prolonger jusqu'à la fin de l'introduction. Cette pédale, support à la phase d'intensification que nous allons décrire ci-après, débouche sur le dernier retour *tutti* et *ff* du choral légèrement modifié, dont l'harmonie est ici explicitement résolutive (mes. 43-50), permettant à la fois de clore sans ambiguïté cette introduction mais aussi de lui conférer un certain équilibre interne, comme s'il s'agissait d'une sorte de groupe thématique autonome.


Remarquons le dessin *a*, qui constitue la ligne de basse du choral (clé de fa, mes. 19-21). Ce dessin fait l'objet, dès la mesure 31, d'une diminution, laquelle engendre un motif typique d'une mesure, plus « plastique » et plus à même de s'intégrer à un processus de transition à la mobilité harmonique plus marquée : ainsi, l'ensemble de la phase d'intensification (qui se déploie de la mesure 31 à la mesure 42 incluse) s'appuie sur ce motif. L'exemple 129 met en évidence le travail d'antiphonie entre la diminution stricte de *a* (violons II, mes. 31 et 33) et sa « réponse »

a', modifiée par mouvement contraire ainsi que par l'ajout des deux croches sur le quatrième temps (violoncelles, mes. 32 et 34).

Exemple 129 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 31-34, cordes, motif *a*.

La suite de cette phase d'intensification (d'une durée de 12 mesures) est également caractéristique, à la fois dans sa conception proportionnée et verticale, mais aussi dans sa propension à « dissoudre » graduellement les unités élémentaires les plus significatives (ici, il s'agit de la diminution de *a*) dans des strates d'accompagnement homogènes et standardisées. Elle consiste en une succession de trois blocs de quatre mesures chacun ; ces blocs résultent d'un réagencement de la texture stratifiée : observons notamment l'installation des noires, aux flûtes, aux clarinettes ainsi qu'aux violons, à la mesure 39. Cette intensification s'appuie sur une augmentation proportionnée des nuances (*pp* mesures 31-34, puis *crescendo* continu jusqu'au *tutti* de la mesure 43), mais aussi sur une densification rythmique, comme le montre l'exemple 130 : la diminution de *a* fait l'objet d'un tuilage qui se réduit, également à partir de la mesure 39, à une simple répétition obstinée des deux premiers temps de ce motif (à savoir ♩ ♩), par les cors et les trompettes.

Exemple 130 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 35-40, violons, hautbois, flûtes, puis trompette et cors, densification rythmique.

Précisons que Bruckner va réemployer, en l'amplifiant davantage, le « modèle » de cette phase d'intensification pour clore le développement central et, en conséquence, pour préparer le retour du thème *A* lors du début de la réexposition (mes. 347-362) ; nous y retrouvons la même succession de blocs de quatre mesures, à la texture stratifiée de plus en plus élaborée (avec cette fois-ci non pas trois blocs mais quatre), tandis que la cellule  est cette-fois ci déclamée tutti (à l'exception de notes tenues par les instruments les plus graves), par tuilage et *ff* durant l'intégralité du dernier bloc (à savoir mes. 359-362). Le retour du thème *A* se greffe ensuite naturellement dans le prolongement immédiat de cette phase d'intensification, dont il constitue (contrairement à la fin de l'introduction) le point culminant.

Groupe *A*

Le « thème *A* », présenté mesures 55-58 par les altos et les violoncelles (voir l'exemple 131) constitue selon nous un cas d'école dans l'étude que nous menons ici : comparée aux premiers thèmes de ses symphonies antérieures, sa construction témoigne d'une évolution sensible qui doit retenir notre attention. Nous avons déjà préalablement constaté, au travers du premier thème de sa *Symphonie n° 1*, que Bruckner avait à cette occasion « vidée » de sa substance, en quelque sorte, l'usage d'une segmentation typique antécédent/conséquent, en rompant le synchronisme communément admis (car hérité de la génération précédente) entre ce type de périodisation et les tournures cadentielles – suspensive puis résolutive – qui la sous-tendent le plus souvent. De même, notre première partie avait également mis en évidence une tendance assez marquée à l'évitement d'une affirmation nette et sans ambiguïté dans la conclusion de certains thèmes, lesquels avaient parfois tendance à se dissoudre dans les phases de transition qui les prolongeaient de façon presque imperceptible : cette porosité était notamment rendue possible par la focalisation momentanée du discours sur un élément motivique très simple et harmoniquement « ouvert », lequel succédait le plus souvent à une architecture thématique plus conventionnelle de la part de Bruckner, déployant un ambitus assez large sur des motifs arpégés.

Exemple 131 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 55-58, violons, altos et violoncelles, thème *A*.

Violons

Altos & Violoncelles

Si b : I \flat VI V/V V

Fa : \flat II V⁷ I

Ici, ce « thème » est particulièrement court ; il présente une durée en fait équivalente à la première des phrases d'un thème qui, pour apparaître plus substantiel et plus équilibré – du moins selon les critères le plus fréquemment appliqués dans les premières symphonies de l'auteur –, aurait dû en comporter au moins une autre : nous touchons à un aspect rhétorique déjà qualifié par Dermot Gault de « force déclarative », dont ce thème va manquer s'il n'est pas réaffirmé à plusieurs reprises (n'y aurait-il pas là une convergence avec le premier thème de la *Symphonie n° 10* de Schubert ?). D'un point de vue harmonique, la progression proposée par ces quelques mesures se réduit plutôt à un « signal », certes puissant dans les enchaînements qu'il renferme (notamment avec l'accord de *Sol*), qui dans ce contexte présente une fausse coloration napolitaine), mais résolument trop court pour installer véritablement un centre tonal : là ne semble pas être son rôle. Cet enchaînement s'apparente, dans une certaine mesure, à la *Marien-Kadenz* répétée au cours de l'Adagio de la *Symphonie n° 3* : courte, harmoniquement ambiguë et très facilement reconnaissable.

Notons également que le contexte harmonique même de ce mouvement, dont la tonalité principale est *si*, majeur, perturbe – dans une certaine mesure – notre perception du véritable achèvement logique de cette progression : le dernier accord de *Fa* (mes. 58) conclut-il une demi-cadence en *si*, majeur ou bien une cadence imparfaite en *fa* majeur ? La suite du groupe thématique (qui prend fin, mesure 100, après une large phase d'extinction), à défaut d'apporter une quelconque confirmation dans ce sens, nous conforte cependant dans nos analyses : tandis que le « thème A » fait immédiatement l'objet d'une transposition stricte à la tierce mineure supérieure (mes. 59-62), les éléments de transition choisis pour préparer le retour *tutti* du thème A (qui va intervenir mes. 79) présentent à la fois une diversification toute schubertienne dans le « catalogue » des motifs apparentés à l'idée première qui s'insèrent dans ce flux (voir notamment l'idée secondaire présentée entre la mesure 62 et la mesure 68), mais ils permettent également de mettre en relief le lien organique qui sous-tend l'ensemble du matériau.

Nous pouvons ainsi réduire l'ensemble des éléments rythmiques les plus caractéristiques recensés jusqu'ici à un seul et même rythme pointé, que nous retrouvons à nouveau dans l'exemple 132, et auquel l'application stricte du principe de diminution fait également écho à l'ensemble des phases d'intensification que comporte le mouvement. Toute la science que déploie ici Bruckner réside non seulement dans l'usage de déclinaisons multiples de ce même rythme de base ; « l'unité dans la diversité » comme aurait pu dire Theodor Adorno (diminution, tuilage, rythme simplement ou doublement pointé, etc...), mais aussi dans la variété des éclairages selon lesquels ce rythme est présenté : il suffit pour cela de comparer la ligne de basse du choral (mes. 19-22) avec les diverses phases d'intensification présentées jusqu'ici, dans lesquelles ce rythme se retrouve « à nu » en quelque sorte.

Exemple 132 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 71-78, hautbois, clarinettes et cordes, diminution rythmique.

71

Hautbois & Clarinettes

Violons I & II

Altos & Violoncelles

p *poco a poco cresc.*

pp *poco a poco cresc.*

p *poco a poco cresc.*

Hautbois & Clarinettes

Violons I & II

Altos & Violoncelles

sempre cresc.

sempre cresc.

sempre cresc.

Cellule similaire à la mes. 19 (début de "a") & à la mes. 57

Diminution : on retrouve l'élément d'intensification basique

Coda

De fait, nous pourrions raisonner différemment, en nous focalisant non pas sur l'interaction des différents éléments thématiques mais plutôt sur ce seul rythme pointé, lequel transcenderait la logique thématique et formelle héritée de la forme sonate traditionnelle : si le thème *A* (mes. 55-58) n'était qu'un biais, une sorte de réassemblage transitoire (parmi d'autres) dont la fonction essentielle consisterait à placer cet avatar de *a* dans une situation initiale de déséquilibre et d'incertitude, laquelle appellerait une « résolution » nécessaire à la cohérence formelle de la structure ? Selon cette optique, nous devons directement nous reporter à la coda (mes. 453), qui répond parfaitement à cet impératif. Elle repose une dernière fois les données du problème tel qu'il a été présenté dès la fin de l'introduction avec le thème *A*. Ainsi, dans un premier temps, seules sont conservées les deux premières mesures de cette idée principale ; la répétition frénétique de ce « demi-thème *A* », harmonisé en *si* mineur (l'exemple 133 présente l'amorce du dispositif) devient l'argument basique d'une phase d'intensification conséquente (mes. 453-472) qui s'appuie sur des ressorts désormais familiers, à savoir : accroissement proportionné de l'intensité et du nombre de pupitres (ici, toutes les 2 ou 4 mesures de façon continue jusqu'à la mesure 465), auxquels s'ajoutent diverses doublures à l'octave ainsi qu'un tuilage qui permet de densifier l'ensemble sans que l'identité rythmique de l'élément principal ne s'en trouve modifiée (les trombones introduisent ce tuilage du « demi-thème *A* » à partir des 3^{ème} et 4^{ème} temps de la mesure 463).

Exemple 133 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur*, WAB 105, 1^{er} mouvement, mes. 453-458, réduction pour vents et cordes, retour du « demi-thème A » et analyse harmonique.

"Demi-thème A"

Vents

Cordes

453

p


pp

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

si_b: i (b)VI V i (b)VI V i (b)VI V

Cette intensification conduit à une sorte d'impasse harmonique : l'enchaînement présenté ci-dessus est répété jusqu'à aboutir, mesure 469, à une station de 4 mesures sur l'accord de *Sol*^{♯6}, auquel succède un thème *A* orchestré de façon minimaliste (seuls les bois sont conservés) qui tient lieu de dissipation (mes. 473-476) et qui ne peut se conclure que par une demi-cadence (accord de *Fa*). Le thème *A* réapparaît alors pour la dernière fois ; il est répété à deux reprises (mes. 477-484), tout en étant superposé à « l'appel » de la mesure 15, sans que la résolution cadentielle attendue dans le ton principal ne puisse être apportée (la seconde répétition de *A* s'en éloigne même davantage, elle reproduit encore une fois l'ambiguïté tonale savamment entretenue, dès l'introduction, entre le ton principal, sa tonalité mineure homonyme mais aussi le ton de *sol*, majeur, lié au ton principal de *si*, par une relation hexatonique).

Afin de contourner cette impasse, le thème *A* est à nouveau atomisé, se retrouvant cette fois-ci réduit au seul motif concentré dans sa première mesure. Une fois la préparation conventionnelle de dominante menée à bien (cette préparation s'intercale entre les deux dernières présentations du thème *A* évoquées plus haut et le « plateau » final ; elle s'appuie sans surprise sur l'élément d'intensification basique  déjà recensé à plusieurs reprises), nous retrouvons ainsi la « tête » du thème *A*, transposée à la tonique du ton principal et intégrée à un ensemble de strates dont la disposition fait largement écho aux premières mesures de la coda, la ligne des cordes présentée dans l'exemple précédent étant ici élargie à l'ensemble des bois, tandis que c'est ici la 1^{ère} trompette qui déclame la « tête » du thème (dès la mes. 493) ; elle est renforcée par l'ensemble des cuivres, qui doublent le squelette rythmique de cet élément. L'ensemble se présente tel un plateau d'intensité, tutti et *fff*, « bloqué » avec emphase pendant 19 mesures sur la tonique du ton principal. De fait, la structure de la coda est parfaitement cohérente : la phase d'intensification initiale puis ce « plateau » final présentent des proportions équivalentes ; ils s'appuient sur un matériau analogue (le thème *A* réduit à ses premières mesures, résolutif en dernière instance) et sur une stratification comparable ; ils encadrent une section centrale qui, de son côté, présente à nouveau le thème *A* dans sa version « originale » en l'associant à l'appel de l'introduction : cette section centrale semble vouloir « recristalliser » le thème avant qu'il ne soit à

nouveau réduit à sa « tête », selon un procédé analogue à la coda du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 1* (nous renvoyons le lecteur à l'exemple en question).

Perspectives, 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 7* : largeur et asymétrie

D'une façon plus globale, il demeure difficile, au-delà des quelques constatations d'ordre général déjà formulées jusqu'ici, d'établir une typologie précise des différents thèmes brucknériens, dont la matière se montre de plus en plus diversifiée, voire « mouvante », à mesure que son style gagne en maturité. À cet égard, concédons que les deux thèmes du 1^{er} mouvement de sa *Symphonie n° 3* (analysés en détail *supra*) représentent pratiquement des contre-exemples, puisqu'ils témoignent tant d'une périodisation régulière que d'un caractère conclusif, solidement appuyé par la tonique du ton principal (finalement, tout comme le thème principal de la *Symphonie n° 7* de Schubert) ; il nous semble pourtant que les thèmes brucknériens (à l'exception des *Scherzi*, pour des raisons évidentes de périodicité « précontrainte », et, dans une moindre mesure, des thèmes lyriques des *Gesangsgruppen*) vont le plus souvent s'écarter de ce paradigme. La construction thématique se concentre ainsi, la plupart du temps (mais pas de façon systématique, certains thèmes, comme le thème initial de la *Symphonie n° 1*, restent construits selon un matériau motivique particulièrement uniforme), sur une idée de « tête », laquelle est fréquemment intégrée à un large complexe mélodique. Ce complexe mélodique comprend plusieurs phrases contrastées qui ne vont pas nécessairement présenter un hypermètre régulier et carré. La « collection » de rythmes basiques que l'on peut ensuite y recenser se présente telle une déclinaison d'un nombre limité (deux, le plus souvent) d'idées premières, souvent reproduites d'une symphonie à l'autre (rythme pointé, triolet, qui se calent « sur » la pulsation), guidées soit par des intervalles directs (arpège complet ou simple tierce, saut d'octave, quinte ou renversement de quinte), soit par un mouvement conjoint. Si le thème *A* du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 5*, de par son caractère « condensé », ne répond certes pas à ces « larges » dimensions que nous venons d'évoquer, une certaine tendance à l'élargissement des idées thématiques semble pourtant s'esquisser, disons à partir de la *Symphonie n° 7*, tandis que les premières œuvres du corpus (*Symphonie n° 3* incluse) témoignent davantage d'une forme plus convenue de séparation, à l'intérieur d'un même groupe thématique, entre d'une part le « thème » lui-même, encore fermement articulé et parfois répété sans variation significative, et d'autre part les éléments de transition qui le prolongent, lesquels présentent un caractère obstiné et mécanique résultant d'une focalisation sur une seule et même idée motivique (loin d'être l'idée de « tête » mais plutôt la simple cellule par laquelle le thème se dissout).

Ainsi, le thème initial de la *Symphonie n° 7* (voir l'exemple 134) présente clairement ce caractère large et cette asymétrie entre les deux grandes phrases qui le composent, tandis que la « tête » du thème est mise en évidence, après seulement deux mesures d'introduction, par cette énorme envolée de deux octaves d'ambitus, parcourues en à peine plus d'une mesure par les violoncelles et les cors à l'unisson⁴⁹⁸. Le squelette de la « tête du thème » se retrouve également

⁴⁹⁸ L'usage du terme de « tête » de thème (*Themenkopf*) peut prêter à discussion. On pourrait tout aussi bien considérer, dans le même esprit que « l'appel » de l'introduction de la *Cinquième*, que ce large arpège de tonique (sorte d'*Ausfaltung* schenkérien) endosse un rôle essentiellement préparatoire à l'installation, mesure 6, du véritable profil mélodico-harmonique du thème. Cependant, c'est bien ce premier élément qui va jouer un rôle de premier plan lors des phases ultérieures de développement du matériau initial.

en fin de phrase (mes. 9-11). Nous remarquerons – encore une fois – que la phrase 1, stable et équilibrée, se conclut sur la dominante du ton principal, dans l'esprit d'un véritable « antécédent », dont l'effet va cependant se voir totalement « désamorcé » par la phrase 2, qui propose une progression harmonique ambiguë et assez élaborée, génératrice de tension, et qui ramène la ligne mélodique vers l'accord de *Fa#* (mes. 23), « V/V » du ton principal.

Exemple 134 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 1-24, réduction pour piano, thème principal.

1

pp

mf Tête du thème

Rythme de tête

Phrase 1

12

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Phrase 2

25

dim.

dim.

Phrase 2

Notons également que cette phrase 2, plus longue et résolument contrastante sur le plan des enchaînements harmoniques, présente également un matériau rythmique plus diversifié, sans pour autant marquer de véritable rupture avec les unités rythmiques de base présentées au sein de la phrase 1. Observons par exemple, dans le même esprit que le début de la *Symphonie n° 5* (où nous avons relevé la fragmentation puis la diminution du *a* de l'introduction, que l'on retrouvait ensuite dissimulé mesure 55 sous la forme d'un simple rythme pointé), que le rythme pointé de la mesure 3 se retrouve ici, une fois diminué, sur le second temps de la mesure 12, mais cette fois-ci précédé d'un soupir et d'une noire ; c'est ce changement d'éclairage qui assure de toute évidence à la fois le contraste (tout relatif) mais aussi l'unité sous-jacente entre les deux phrases du thème. Il suffit ensuite à Bruckner de proposer différentes déclinaisons de

ce nouveau motif, telles que le sont les mesures 14 et 16 (avec à chaque fois le soupir caractéristique sur le 1^{er} temps de la mesure).

En dernier lieu, observons l'hypermètre de cet ensemble (ou « période ») thématique : la phrase 1 s'étend sur 9 mesures, la phrase 2 sur 12 mesures, tandis que l'introduction (2 mes.) puis la mesure de transition (mes. 24) permettent de replacer l'ensemble dans des proportions plus conventionnelles (24 mes.). Avant même de nous reporter aux différentes occurrences de ce thème, il nous est désormais plus aisé de spéculer sur les modalités selon lesquelles le travail expansif des différents éléments présentés ici va prendre corps. Prenons la phrase 1. Elle se présente comme un élément stable et cohérent – grâce notamment au rôle pivot de la note *si*, mesures 8-11 –, mais dont le caractère conclusif n'est de toute évidence pas assez affirmé ; cette « ouverture harmonique » laisse le champ à différentes possibilités d'harmonisation de sa seconde partie (après la « tête », vraisemblablement) ; de même, cette « tête » du thème présente une connotation rhétorique particulièrement forte, qui semble devoir être réservée, en l'état, aux seuls moments-clés de la structure, tels que le début de la réexposition : on peut supposer que cette idée (à rechercher dans le développement central ou la coda...) peut se voir soit compactée, par une réduction de son ambitus, soit renversée (ou les deux), afin de faire plus aisément l'objet d'un travail de répétition systématique voire de connexion (notamment au cours du développement) avec d'autres éléments thématiques issus des groupes *B* ou *C*. La phrase 2 présente également un intérêt certain : l'enchaînement des mesures 12-13 (dont on peut estimer que les mesures 14-15 puis 16-17 ne sont que de légères variations), dont le potentiel émotionnel semble évident, peut se voir soit étendu, soit intégré à des séquences harmoniques plus prolongées (dans la cadre d'une phase d'intensification ou autre) ; en outre, cette phrase reprise en l'état peut également permettre de dissimuler une inflexion harmonique, à même de faire imperceptiblement dériver le plan tonal au cours de la réexposition (avec des implications évidentes sur la *Gesangsgruppe* qui lui succède).

Il s'agit à présent de confronter ces quelques spéculations aux éléments de réalisation concrètement mis en œuvre par Bruckner. Prenons le développement central (mes. 165), qui débute par la phrase 1. Transposée en *si* majeur et jouée par les clarinettes, elle est agrémentée d'un contrechant du 1^{er} hautbois (l'exemple 135 fait apparaître chacune des parties instrumentales en sons réels). Cette phrase fait l'objet d'un renversement scrupuleux, elle est également amputée de ses deux dernières mesures (lesquelles reprenaient le rythme de la « tête » du thème), elle conserve ainsi 6 mesures plus le premier temps de la septième, ce qui n'implique pas de modification majeure concernant sa structure harmonique, laquelle demeure ici semblable à la phrase originale (elle se termine ici sur la dominante de *si* majeur, à savoir *Fa#*). Notons qu'il n'y a rien d'inhabituel ou d'inattendu à retrouver ce genre de transformation dans un développement de forme sonate ; n'en tirons aucune conclusion particulière, mais apprécions toutefois la remarquable faculté intrinsèque de cette phrase 1 à faire l'objet d'un travail contrapuntique, qui va s'exprimer au travers de l'ensemble du développement.

Exemple 135 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 165-170, hautbois, clarinettes, trombones, renversement du thème.

Bruckner, une fois présentée cette version renversée de la phrase 1⁴⁹⁹, va ainsi explorer diverses combinaisons d'écriture tout au long du développement, au sein duquel la phrase 2 n'apparaît pas de façon explicite. Passons rapidement sur le « plateau » central (mes. 233-248), construit sur diverses juxtapositions de la « tête » du thème qui se perd dans un large arpège descendant de septième diminuée (mes. 243-248), pour observer la section suivante (mes. 249 et suivantes, voir l'exemple 136), qui propose un travail complexe d'association de la phrase 1 sous sa forme originale et d'une partie de son renversement. Nous remarquerons qu'à cette occasion le « flux » mélodique n'est pas interrompu, qu'il est même entretenu et subtilement prolongé par de légères modifications rythmiques qui engendrent un nouveau complexe mélodique de 12 mesures. En effet, tout comme mesure 165, cette phrase 1 est appréhendée comme un ensemble malléable qu'il est possible de partiellement reconfigurer, mais qu'il ne s'agit en aucune façon de réduire à une juxtaposition mécanique de courtes unités motiviques : ici, le modèle initial est scrupuleusement conservé durant 6 mesures ; puis, les 5^{ème} et 6^{ème} mesures de la phrase (violons II) sont immédiatement dupliquées, tandis que la ligne mélodique, une fois parvenue à la tenue de la mesure 257, est en quelque sorte prolongée par les flûtes et les hautbois qui déclament le motif de tête (mes. 257-260), en provoquant une ouverture harmonique inattendue sur l'accord de *La*. Nous pouvons prudemment en déduire que la pensée mélodique de Bruckner, au travers de ces quelques exemples, s'écarte ici (dans une certaine mesure) d'un processus visant essentiellement à l'atomisation radicale des idées thématiques énoncées au cours de l'exposition. Peut-être pouvons-nous mettre cet état de fait sur le compte de la construction même de ce thème initial, à la fois mélodiquement pensé pour se prêter à de spectaculaires variations contrapuntiques, mais également rythmiquement « plastique » dans sa structure, ce qui n'impose pas de devoir totalement le fragmenter pour pouvoir le modifier ou le développer dans différents contextes. Nous remarquerons en effet que les unités motiviques qui le composent, ressemblantes sans être identiques et, pour certaines d'entre elles, faiblement caractérisées (prenons par exemple le motif $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), s'articulent de façon assez souple, sans souci de symétrie exacte ou de régularité hypermétrique (à l'exception notable de la césure qui suit la « tête » du thème et qui marque une véritable respiration) : nous pouvons clairement rapprocher cette démarche

⁴⁹⁹ Derek B. Scott, « Bruckner Symphonies, a Reinterpretation », *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 98 et suivantes : l'auteur avance l'idée, concernant ce renversement, de « transfiguration » thématique.

des procédures schubertiennes déjà relevées : diversification d'unités motiviques apparentées qui s'intègrent dans un « flux » mélodique inventif libéré du carcan d'une articulation trop prévisible, d'une périodisation excessive et d'une forme de téléologie harmonique et cadentielle.

Exemple 136 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 249-259, hautbois, basson, cor, violons, puis flûtes, différentes entrées de la tête du thème.

Exemple 137 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 281-288, flûtes, violons, violoncelles et cors puis clarinettes, superposition du thème et de son renversement.

Cette amorce d'association entre la phrase 1 et son renversement réapparaît avec vigueur lors du début de la réexposition, avec les deux lignes extrêmes qui se voient traitées selon une symétrie horizontale (on notera que la symétrie n'est qu'apparente, puisque la phrase 1 renversée complète logiquement les notes de l'arpège, voir l'exemple 137).

Ce groupe *A* de la réexposition diffère sensiblement de sa première occurrence. Cette dernière se présentait sous la forme du complexe mélodique présenté *supra* (phrase 1 puis phrase 2), lequel était réitéré au travers d'une orchestration enrichie (à partir de la mesure 25), tandis que sa phrase 2 amplifiait encore la texture orchestrale pour amener un premier « pic » d'intensité (atteint mesures 38-41) ; la phase de dissipation consécutive à ce pic permettait de détendre l'ensemble, tout en jouant le rôle d'une transition qui annonçait l'enchaînement convenu avec le groupe *B*. La phrase 2, réorganisée à l'occasion, voyait ses contours se dissoudre dans cette dissipation, dans la droite ligne des procédures de prolongement ou « d'expansion » déjà évoquées à plusieurs reprises (nous renvoyons aux mesures 41-50). Lors de la réexposition, Bruckner a dans un premier temps choisi de conserver l'architecture de son complexe thématique (mes. 281-302), dont la présentation (nous renvoyons à l'exemple précédent) se voyait agrémentée de divers artifices contrapuntiques (renversement, tuilage). C'est à ce moment précis que la seconde répétition du complexe thématique est escamotée : le discours bascule, en se focalisant sur une courte séquence qui s'appuie sur la « tête » du thème (mes. 303-318), laquelle se charge d'infléchir le cheminement tonal afin que le groupe *B* démarre dans le ton de *mi* mineur (mes. 319). Nous reviendrons plus en détail sur ce passage clé dans notre chapitre concernant la forme, mais il s'agit là d'une procédure similaire au Schubert de « La Grande », lequel faisait porter le processus de basculement tonal de la réexposition par l'insertion de séquences spécifiquement destinées à cet usage ; concédons toutefois que la démarche brucknérienne semble viser essentiellement à un raccourcissement de la réexposition (ce qui n'est pas du tout le cas dans le 1^{er} mouvement de « La Grande »).

Pour conclure, intéressons-nous à la coda de ce 1^{er} mouvement. Elle se présente comme une sorte de groupe *A* inversé, qui comprend deux sections associées à chacune des deux phrases du thème initial : nous y retrouvons tout d'abord la phrase 2, soutenue par une pédale de tonique (timbales et contrebasses), qui s'épanche sur plus de 20 mesures ; elle cède la place à la « tête » du thème (mes. 413, *Sehr ruhig*), bientôt réduite à ses deux premières mesures, qui constitue (sans grande surprise) l'unique matériau de l'habituelle péroration *tutti* et *fff* sur la tonique du ton principal. Insistons sur le retour inattendu de cette phrase 2, comme si Bruckner tenait, de la sorte, à redonner un certain équilibre formel à une réexposition partiellement escamotée. Le potentiel de « dérivation » harmonique que la première présentation de cette phrase 2 avait initialement laissé entrevoir y est curieusement exploité : en effet, le positionnement formel de cette section aurait pu laisser attendre (comparé aux autres codas déjà analysées) une préparation de dominante ; au lieu de cela, Bruckner installe directement une discrète pédale de tonique, tandis que la phrase elle-même, déclamée par les altos et les violoncelles et agrémentée d'imitations (hautbois puis clarinettes, notamment) livre une progression complexe, laquelle ne se projette pas véritablement vers l'avant, s'éteignant même totalement (voir l'exemple 138). De fait, la péroration sur la « tête » du thème fait irruption de façon inattendue, en se « bloquant » directement sur la tonique du ton principal pendant 31 mesures et en enflant telle une

vague. Observons plus particulièrement – c’est ce qui nous intéresse ici – le travail de réassemblage des unités rythmiques mené dans cette phrase 2 ; pour cela, revenons au préalable sur le contenu motivique précis de la phrase 2 initiale (mes. 12-23, voir également l’exemple 134). Le catalogage du matériau utilisé révèle trois sous-ensembles (voir la figure 93), dont l’unité est le motif rythmique d’une mesure : le groupe *a* rassemble les différents motifs comprenant un soupir sur le 1^{er} temps ; le groupe *b* rassemble les motifs qui déclinent, avec un appui sur le premier temps, le rythme pointé (également caractéristique de la « tête » du thème), tandis que le groupe « *c* » regroupe les unités de repos ou de stabilisation, les plus faiblement caractérisées, à base de valeurs longues. On notera également que *b'''* et *b''''*, que l’on ne retrouvera que dans la figure suivante, présentent une physionomie proche de *a'*.

Exemple 138 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 391-412, réduction pour piano, extinction du thème lors de la coda.

Figure 93 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, collection de motifs rythmiques.

The figure displays ten rhythmic motifs, each enclosed in a rectangular box. The motifs are arranged in two rows. The first row contains motifs labeled *a*, *a'*, *a''*, *c*, *c'*, and *c''*. The second row contains motifs labeled *b*, *b'*, *b''*, *b'''*, and *b''''*. Each motif represents a specific rhythmic pattern within a measure, often starting with a fermata on the first beat.

La structure motivique de la phrase 2 (mes. 12-23) apparaît dans la figure 94a. Les différents motifs sont associés par paires, les éléments *a* (lors des 6 premières mes.) ou *b* (lors des 6 mesures suivantes) marquent les phases locales de croissance successives, que les éléments *c* permettent d'équilibrer. Observons également la sur-représentation, dans la dernière partie de la phrase, de motifs *b* (mes. 20-22), lesquels permettent, par cette accumulation localisée d'énergie, d'apporter davantage de relief à la demi-cadence finale. La phrase du début de la coda, qui nous intéresse ici plus particulièrement, témoigne d'une construction, qui, en dépit d'une certaine liberté qui se manifeste dans la réécriture de la ligne initiale, reproduit cependant de façon scrupuleuse cette même logique de répartition des différents sous-ensembles de motifs (figure 94b). Nous remarquerons ainsi que les 10 premières mes. consistent en une alternance stricte de motifs *a* et *c*, tandis que les 11 mesures suivantes reproduisent également (avec de légères variations) l'accumulation initiale de motifs *b* (mes. 402-404), tandis que la dernière phase de cette section, qui se compose uniquement de motifs *c*, s'associe logiquement avec l'extinction générale de ce flux mélodique.

Figure 94a – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 12-23, structure rythmique motivique.

mes. 12	13	14	15	16	17
1	2	3	4	5	6
a	c	a'	c	a''	c
18	19	20	21	22	23
7	8	9	10	11	12
b	c''	b''	b	b'	c'

Figure 94b – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 1^{er} mouvement, mes. 392-412, structure rythmique motivique.

mes. 392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
a	c	a	c	a''	c	a	c	a''	c	
mes. 402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
b	b'''	b''''	c	b	c	b	c'	c	c'	c'

Conclusion partielle

L'articulation entre l'unité élémentaire du discours (la cellule ou le motif) et la construction des différentes unités thématiques (que l'on qualifiera contextuellement de « phrase », de « période » voire de « thème » avec toutes les précautions d'usage) présente de fortes similitudes chez nos deux compositeurs. Insistons au préalable sur une évidence, à savoir que ces similitudes s'inscrivent clairement dans un héritage beethovenien commun (ce qui reste totalement logique), paradigme du Romantisme austro-allemand. L'ouverture de *Coriolan* op. 62 nous apparaît à cet égard caractéristique : nous y retrouvons une impulsion énergétique forte délivrée par des motifs de nature essentiellement rythmique (par ailleurs tous plus ou moins apparentés les uns avec les autres, avec cette omniprésence « épique » du rythme pointé), l'abandon de la mise en œuvre d'une symétrie quasi-systématique dans la définition interne des éléments de type « phrase » d'une durée de 4 ou de 6 mesures, ainsi que la non-corrélation entre les points d'articulation de ces phrases et les cadences qui auraient dû en découler, les fins de phrases étant le plus souvent « ouvertes » et indécises harmoniquement, la stabilité rythmique et harmonique des thèmes cédant ainsi le pas à la fonction dramatique qu'ils doivent endosser, le tout s'insérant dans de larges vagues qui procèdent par une densification progressive de la texture orchestrale au sein de laquelle l'absence de « liant » mélodique entre des idées premières abruptement juxtaposées est manifeste. Tant Schubert que Bruckner semblent avoir suivi, à distance, la même évolution que Beethoven dans cette focalisation sur l'idée première, laquelle a induit un affaiblissement de la « phrase » classique en tant que puissant point d'équilibre et de stabilité du discours dans son ensemble. L'idée première n'étant plus nécessairement soumise à des relations de symétrie interne à la phrase (croissance puis déclin, hiérarchie attendue entre les points de passage cadentiels), pas plus que la demi-phrase ou que la phrase elles-mêmes (qu'il sera par ailleurs de plus en plus difficile d'identifier en tant que telles), le déploiement de la ligne mélodique va résulter d'autres stratégies de mise en tension, plus plastiques, sur lesquelles nos deux compositeurs vont se rejoindre en dépassant le modèle beethovenien chacun à leur façon. Par exemple, Schubert va, davantage que son cadet, plébisciter les irrégularités métriques à l'échelle de la phrase, vectrices de déséquilibre et par conséquent de tension, via des résolutions sans cesse différées (comme dans « l'Inachevée ») tandis que Bruckner va toujours s'efforcer de présenter des thèmes dont l'architecture globale va répondre à un certain équilibre, quitte à procéder *a posteriori* à des rééquilibrages à grande échelle qu'induisent certaines irrégularités localisées (pensons aux 24 mesures du thème principal de la *Septième*) ; toutefois, nos deux compositeurs se rejoignent indiscutablement sur une même tendance, selon nous primordiale, de « l'abandon », en quelque sorte, du synchronisme entre les points d'articulation des éléments thématiques et des cadences qui devaient permettre d'en faire des éléments forts et stables, se suffisant à eux-mêmes. Cette évolution est lourde de conséquences, puisqu'elle va engendrer une instabilité structurelle des thèmes qui va à la fois exercer une influence sur la façon dont ces éléments thématiques vont ensuite pouvoir être développés, mais aussi, plus globalement, sur la façon dont la structure formelle va *in fine* pouvoir être résolue (d'où, de toute évidence, les codas par « liquidation » ou par « purge » chez Bruckner, qui ramènent systématiquement le discours à son idée la plus simple, seule possibilité de conclure sans ambiguïté et de se défaire de cette instabilité initiale).

Concernant la mise en œuvre précise de cette construction motivique et thématique, nous constaterons que nos deux compositeurs privilégient des idées à la fois courtes et simples, comme nous l'avons déjà affirmé, à la frontière de la « cellule » et du « motif ». Elles sont le fondement organique des œuvres ; leur identité rythmique nous semble prédominante⁵⁰⁰ (au niveau mélodique, on notera surtout une alternance assez libre entre arpèges et mouvements conjoints), elles restent en outre systématiquement installées sur une pulsation sous-jacente dont les appuis demeurent réguliers : notons ainsi l'omniprésence du rythme pointé sous toutes ses formes, ainsi que l'usage plus particulier du triolet de noires chez Bruckner (au sein du *Bruckner Rhythmus*, qualifié de « tic » rythmique). Chaque symphonie peut ainsi se réduire à deux ou trois unités élémentaires (rythmiquement contrastantes) à la fois facilement reconnaissables et aisément modulables, mais qui, pour l'essentiel, ne perdent jamais leur « empreinte » rythmique initiale. On notera également des jeux d'oppositions binaires entre ces figures rythmiques : pointé/non pointé, binaire/ternaire, valeurs brèves ou longues, syncopé ou non, etc... (nous renvoyons ainsi le lecteur, notamment, au Scherzo de la *Troisième* de Bruckner avec les motifs *a* et *b*, ainsi qu'au début du Finale de « La Grande » avec « l'appel » d'un côté et le motif en triolet de l'autre). De la sorte, cette simplicité appelle à une diversification parfois conséquente (nous renvoyons aux différentes déclinaisons du thème de la *Septième* de Bruckner et du second thème de « l'Inachevée », mais aussi aux différentes déclinaisons des motifs du Scherzo de la *Troisième* que nous venons d'évoquer), voire à une prolifération de motifs, typiquement d'une durée d'une mesure, qui conservent toutefois une forte proximité avec les motifs organiques dont ils sont dérivés, dans l'esprit d'une « collection », terme déjà employé dans ce contexte.

La construction des phrases est protéiforme, elle témoigne de l'originalité des idées que ces unités motiviques pourtant très simples permettent d'élaborer : précisons que Schubert procède davantage par découpage puis réassemblage de blocs assez courts (de deux mesures, par exemple), voire même par permutation de motifs au sein d'un même bloc (comme dans la *Dixième*), lesquels vont parfois s'insérer dans une architecture thématique globale de construction assez libre, tandis que la diversification et la complexification progressive des unités motiviques au sein d'un même thème vont également permettre d'accroître la tension qui en résulte. Bruckner, dans le même esprit, est resté cependant plus attentif aux possibilités de développement contrapuntique de ses thèmes (renversement, etc...), ce qui l'a conduit à porter une attention plus particulière à la « tête » de certaines de ses idées et à ses contours mélodiques (c'est, il faut l'avouer, nettement moins le cas pour Schubert), tête qui se trouve détachée du reste au cours des phases de développement. Cependant, l'hésitation de Bruckner quant à la construction et à la physionomie précise de ses thèmes au cours de sa période créatrice est manifeste : il semble avoir rapidement renoncé à la période de huit mesures symétrique et articulée (thème principal de sa *Symphonie n° 1*), mais a par la suite constamment hésité entre plusieurs approches : le thème de type « demi-phrase » ouverte, répété de façon variée et/ou transposée (*Symphonie n° 5*, 1^{er} mouvement, thème *A*, mes. 55) contrastant nettement avec la large période mélodique comprenant plusieurs phrases de durées différentes (comme pour le premier thème de la *Deuxième* et, surtout, de la *Septième*) ; comme si le raccourcissement et la concentration des unités élémentaires induisait l'élaboration de périodes thématiques plus vastes permettant de « mettre en tension » ces unités élémentaires sur une durée suffisante.

⁵⁰⁰ Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 143 et suivantes.

L'approche introductive de la *Neuvième* se présente (nous le verrons dans notre dernier chapitre sur la forme) comme une synthèse de cette diversité d'approches, les différentes idées thématiques, engendrées quasiment *ex-nihilo* par l'agrégation progressive de motifs rudimentaires, sont également déduites les unes des autres à la manière d'une *mise en abyme*.

De cet état de fait – à savoir la simplicité et la relative uniformité des unités rythmiques employées dans la construction des idées thématiques – résultent d'autres évolutions : sur le plan horizontal, les contours des « thèmes » eux-mêmes, en perdant de la netteté, se confondent avec les phases de transition qui y succèdent, lesquelles deviennent des sortes d'extensions rythmiques au sein desquelles le discours pourra se complexifier par le recours à des paramètres complémentaires ; tandis que sur le plan vertical, la perte d'identité rythmique « forte » de la ligne supérieure (pensons aux thèmes mozartiens ou haydniens qui offraient, en comparaison des thèmes schubertiens, une plus grande diversité de figures rythmiques et mélodiques) amène à repenser une écriture orchestrale au sein de laquelle les modalités de superpositions rythmiques deviennent un enjeu primordial dans l'élaboration de *textures* spécifiques et contrastantes : cet aspect va constituer l'un des points essentiels de notre chapitre suivant.

II. Organisation rythmique, texture et stratification

Avant-propos

Intéressons-nous maintenant à l'usage spécifique, dans notre corpus, de structures rythmiques dans leur dimension « verticale », c'est-à-dire par stratification de cellules ou de motifs rythmiques permettant d'élaborer différents *modèles* (ou *patterns*), à même de jouer un rôle sensible dans la caractérisation – notamment – des différentes aires thématiques. Nous avons relevé, dans notre première partie, une convergence assez nette chez nos deux compositeurs dans le recours assez fréquent à ce procédé de superposition, quasi mécanique, d'éléments rythmiques standardisés dont l'origine, répétons-le, est pourtant antérieure à Beethoven (ce qui, chez Julian Horton notamment, pose des problèmes avec le postulat d'un style symphonique brucknérien consistant essentiellement en une « synthèse d'influences wagnériennes »⁵⁰¹).

Cette technique s'inscrit de fait dans un processus plus général, entamé au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle (lors de l'élaboration, en fait, du *style classique*), de polarisation et de clarification du discours orchestral selon des strates (ou des *plans* sonores) à la fois hiérarchisées et complémentaires, recourant notamment à l'ostinato. Notre comparaison de « La Grande » de Schubert et de la *Symphonie n° 3* de Bruckner a cependant témoigné, et ce de façon assez convaincante, de l'élévation de cette technique à un degré de complexité inhabituel, allant même jusqu'à en faire l'un des points saillants de notre travail.

Le recours commun à cette technique doit cependant, au-delà de simples constatations de surface, être à présent interrogé en regard des spécificités stylistiques de nos deux compositeurs ; en d'autres termes, ce procédé de stratification, dont l'usage semble bien présenter de réelles similitudes chez nos deux compositeurs, est-il véritablement employé sur une même échelle et selon des stratégies similaires ? Pourra-t-on notamment établir une corrélation entre les procédés de développement motivique évoqués dans le chapitre précédent et cette technique de stratification – cette dernière se présente-t-elle comme un facteur de stabilité (cohérence, unité) ou, au contraire, comme un outil de diversification, de variation, d'amplification du discours (probablement un peu des deux) ? De même, quel impact cette technique produit-elle sur la physiologie des structures formelles – ces patterns spécifiques sont-ils uniquement facteurs d'opposition et de contraste, ou bien permettent-ils d'articuler de façon plus efficace les transitions entre des éléments de langage distincts ?

⁵⁰¹ Voir Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 177.

Voir également Charles Rosen, *Le Style classique*, p. 78.

Schubert

« Inachevée », 1^{er} mouvement

Une fois le thème introductif présenté (mes. 1-8, violoncelles et contrebasses à l'unisson), Schubert installe directement la trame rythmique qui va soutenir l'ensemble du premier groupe ; le thème lui-même se fait attendre pendant 4 mesures, avant de s'y associer (mes. 13, hautbois et clarinettes dans un premier temps). Nous renvoyons à ce propos aux exemples 110 à 112 de notre précédent chapitre, dont la dénomination des éléments les plus caractéristiques va être ici reprise. Ainsi, cette « trame rythmique » se fonde pour l'essentiel sur ce que nous avons préalablement qualifié de « rythme *a* », érigé en ostinato par les altos, les violoncelles et les contrebasses, tandis qu'une deuxième strate (violons I et II), mélodiquement plus mobile, vient simplement densifier la texture (voir l'exemple 139). La section finale du groupe, au cours de laquelle le premier pic d'intensité est atteint (cadence parfaite *tutti* et *ff* dans le ton principal, mes. 36-38), est amenée par un accroissement de tension qui, selon nous, capitalise – assez simplement – sur le frottement résultant de la superposition de l'ostinato du rythme *a* avec le rythme *b* (voir l'exemple 111). À ce titre, nous remarquerons l'absolue stabilité de la trame rythmique initiale ; l'intensification (en deux temps, à partir de la mesure 26) ne s'accompagne ni d'une complexification de la stratification rythmique, ni d'une éventuelle densification (par diminution) des éléments déjà présents, comme nous avons pu en trouver dans « La Grande » : Schubert se borne à élargir les nuances d'intensité (de *p* à *ff* à l'ensemble des instruments utilisés) et à rajouter des doublures à la strate mélodique supérieure (qui reste concentrée sur les bois, les cuivres étant gardés en réserve afin d'amplifier la cadence).

Exemple 139 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 9-12, cordes, ostinato-rythme *a*.

Violons

Altos,
Vc. & Cb.

pp

pizz.

pp

Rythme "a", ostinato

La réexposition (mes. 218) voit l'ensemble de cette organisation rythmique scrupuleusement reproduite, tandis que la trajectoire harmonique du premier groupe s'infléchit rapidement, nous y reviendrons plus loin (le pic d'intensité, qui conclut pareillement ce premier groupe de la réexposition, est marqué par une cadence parfaite dans le ton de *fa#* mineur, mesures 250-252). Nous pourrions en conséquence spéculer sur l'emploi spécifique d'une stratification rythmique à la fois simple et intrinsèquement reliée au thème qu'elle sous-tend (rappelons que le « rythme *a* » constitue également l'ossature de la première partie du thème) et qui ne peut s'envisager autrement qu'à des fins de renforcement, de consolidation d'une structure thématique déjà assez

stable structurellement. De fait, les nécessités dramatiques d'amplification expressive du discours ne peuvent s'exprimer que de façon localisée, comme ici, par une friction rythmique limitée (afin de ne pas « dissoudre » l'ostinato), et associée à des artifices d'orchestration (doublures, augmentation de la nuance). Tout cela concourt à déplacer l'accent dramatique sur la suite du mouvement.

Le second groupe thématique, plus étendu, présente également une physionomie plus contrastée. Nous renvoyons le lecteur à notre analyse rythmique du thème, détaillée dans le chapitre précédent, ainsi qu'aux exemples 112 à 114 qui la complètent. L'opposition (ou « tension ») rythmique née de la superposition entre la strate déployant un ostinato – construit sur le « rythme *c* » – et le thème lui-même – construit selon différentes déclinaisons du « rythme *b* » – constitue ainsi le fil conducteur de l'ensemble de ce second groupe : les deux *tutti* orchestraux – durant lesquels la présence même de ces deux éléments rythmiques de base est purement suspendue – bornent le large épisode central (ou « digression », mes. 63-93), au sein duquel l'opposition rythmique initiale entre *b* et *c*, qui reprend progressivement de la consistance, appuie opportunément la phase d'intensification qui amène le second *tutti* et la lourde cadence parfaite qui le conclut (mes. 81-84, voir l'exemple 114).

Le développement central révèle une structure harmonique complexe, qui fera l'objet *infra* d'un examen plus approfondi. Observons au préalable sa structure rythmique, qui, insistons sur ce point, prend soin d'éviter toute référence au « rythme *a* » ; comme si l'usage de cette strate rythmique d'accompagnement devait se borner au premier groupe thématique, afin d'en faire, par contraste, un paramètre de stabilité formelle (voire de statisme, comme le sous-entend Stefan Kunze⁵⁰²) au sein d'une structure rythmique protéiforme qui est amenée, afin de satisfaire aux exigences dramatiques de la forme, à recombinaison son matériau – cela constitue une évidence concernant le développement central qui doit essentiellement endosser un rôle de dramatisation et d'intensification. Ainsi, conformément au postulat développé au cours de ce travail d'une « pensée paramétrique » qui serait à l'œuvre de façon privilégiée chez nos deux compositeurs, remarquons que le rythme, au cours de ce développement, ne va être ni un facteur de tension structurelle, par une superposition dont résulterait la « friction » de strates hétérogènes (nous excepterons toutefois la section C) ; ni un moyen de faire explicitement référence au matériau thématique de l'exposition et aux modèles de stratification préalablement établis. Sur ce dernier point, concédons que ce développement échappe à la typologie rythmique que « La Grande » nous avait permis d'esquisser. Le paramètre rythmique permet toutefois ici de souligner, par juxtaposition, l'articulation de certaines unités périodiques, au moyen de discrets rappels des unités rythmiques de base présentées au cours de l'exposition et que nous allons examiner plus en détail ; au niveau supérieur de la structure, il permet également de caractériser et d'apporter de la variété aux sections successives de ce développement dont l'examen, curieusement, va à l'encontre de l'impression purement superficielle de statisme relatif qui survient à l'écoute : nous associerons cette impression au caractère parfois obstiné du matériau déployé dans chacune des sections (il suffit pour cela d'observer les mesures 146-169, ce que nous allons faire ci-après). En réalité, ce développement est résolument orienté vers l'avant, et c'est – pour l'essentiel – au moyen du paramètre harmonique, tandis que le rythme, ainsi que, dans une

⁵⁰² Stefan Kunze, *Schubert, Sinfonie h-moll Unvollendete*, Munich, Fink, p. 18.

moindre mesure, l'intensité, à laquelle nous pouvons ajouter l'orchestration et l'articulation afférentes, sont à considérer ici comme des paramètres secondaires qui permettent à la fois d'amplifier puis de soutenir la tension accumulée, mais également de délimiter ses inflexions successives⁵⁰³.

Figure 95 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, 1er mouvement, *Allegro moderato*, structure formelle du développement central.

Mesure	110	122	146	170 176	194 202	218		
Sections	A (36 mes.)		B (24 mes.)		C (24 mes.)		D (24 mes.)	
	Thème initial	Phase de gradation		Contraste par juxtaposition		Th. initial	Plateau d'intensité	
					Tête du th. initial	Cadences, dissolution puis prépa. réexpo.		
Nuances	<i>pp</i>		<i>cresc. f ff</i>		<i>— p ff p ff p ff</i>		Juxtaposition <i>ff-fz-p</i> puis <i>decresc. pp</i>	

La structure de ce développement (voir la figure 95) montre une régularité de proportions quasi-parfaite : les quatre sections successives se distinguent principalement par les modalités selon lesquelles l'*Eröffnungsthema* (le thème initial des mesures 1-8), qui en constitue le matériau quasi exclusif, va faire l'objet de changements d'éclairages aussi diversifiés qu'abrupts – pour l'essentiel par des variations dans l'écriture rythmique des différentes strates d'accompagnement. La section *A* (mes. 110-145) nous replonge ainsi directement dans l'atmosphère des premières mesures du mouvement. En effet, nous retrouvons au préalable l'*Eröffnungsthema*, présenté dans la même configuration orchestrale que mesure 1, en *mi* mineur cette fois-ci (tonalité homonyme de la dominante du ton principal, mes. 114), tandis que les mesures 5 à 8 sont ici directement remplacées par un mouvement conjoint descendant en blanches pointées (violoncelles et contrebasses à l'unisson, mes. 118-121). Cette présentation prélude à une large phase de gradation (voir l'exemple 140) qui combine de façon subtile trois stratégies de densification rythmique que nous avons également relevées dans « La Grande » : le principe du tuilage (à partir de la mesure 122, entre les violons qui intègrent le mouvement chromatique *si-la#* et la strate cors/bassons) s'associe ainsi à une réduction concomitante du matériau lui-même à des unités mélodico-rythmiques de plus en plus courtes (4 mesures tout d'abord, puis 2, puis 1, etc...) ; enfin, pour parachever cette gradation, le dernier motif blanche-noire qui a « survécu » au processus de réduction se dissout dans un tutti quasi-homorythmique, lequel se résume à la scansion d'une pulsation à la noire (mes. 142 et suivantes).

⁵⁰³ Cette impression d'un mouvement linéaire, voire d'une téléologie en musique passera souvent par une structure complémentaire des différents paramètres dont quelques-uns restent répétitifs (statiques) alors que les autres vont évoluer, au même moment, de façon plus aisément perceptible.

Exemple 140 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 9-12, mes. 114-145, entrées successives des différents pupitres, périodicité et densification rythmique.

8 mes. 8 mes. 4

V. I/II *pp* *cresc.*

Cors/Bassons *pp* *cresc.*

114 *pp* *cresc.*

Vc./Cb.

4 4

134 *f* *cresc.* + Fl.

V. I/II/Hb.

Cl./Bassons

Echange

Trombones *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

Vc./Cors *f* *cresc.*

Contrebasses *f* *cresc.*

4

142

V. I/II/Hb./Fl.

Cl./Bassons *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

Trombones *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

Vc./Cors

Contrebasses

Remarquons que cette pensée rythmique se met en œuvre de façon rigoureusement verticale ; ainsi, comme chez Bruckner – chez qui nous avons déjà relevé plusieurs exemples similaires de « dissolution » progressive de motifs caractéristiques dans des strates rythmiques standardisées – les différentes étapes de ce processus résultent d’une périodicité sous-jacente parfaitement équilibrée et régulière (d’abord 2×8 mesures, puis 4×4, nous renvoyons à notre exemple ci-dessus) ; cette périodicité s’inscrit également dans une recherche évidente d’équilibre de proportions à l’échelle du développement lui-même.

Le début de la section *B* (mes. 146-169) marque le point culminant de cette large phase de gradation : le premier bloc *tutti* – à l’exception des timbales – de 4 mesures (mes. 146-149, second renversement de l’accord de *do*# sur le squelette rythmique de l’introduction qui se voit en quelque sorte « reconstitué » après la phase précédente d’atomisation rythmique) est immédiatement suivi d’un second bloc, fortement contrastant et d’une durée équivalente : nous renvoyons à l’exemple 141. Après la station harmonique des 4 mesures précédentes, ce « bloc 2 » présente ici la physionomie d’une préparation cadentielle conventionnelle qui prolongerait l’accord de quarte et sixte de la mesure 146 ; c’est en « soutien » de cette progression – laquelle permet de redonner de la mobilité à un flux musical harmoniquement bloqué depuis la mesure 134 – que nous retrouvons le « rythme *c* », à l’origine employé comme ostinato de la première partie du deuxième groupe thématique. Nous noterons que ce « rythme *c* », en comparaison de son usage initial, fait en quelque sorte ici l’objet d’un contre-emploi : en effet, utilisé à l’origine dans une perspective horizontale, sur un temps relativement « long » et en complément d’une strate mélodique clairement caractérisée (à savoir, le thème du second groupe), il se voit ici mis à nu – en étant privé de toute association par stratification avec un élément mélodique quelconque – et placé dans une stricte perspective verticale de juxtaposition abrupte de blocs de durée réduite.

Schubert va ensuite réitérer à deux reprises ce complexe « bloc 1/bloc 2 », en capitalisant sur l’incertitude manifeste engendrée par la non-résolution, reproduite ostensiblement à deux reprises, de la formule cadentielle qui sous-tend le bloc 2 : mesure 154, au lieu de l’accord de tonique attendu (à savoir l’accord de *do*# mineur), nous retrouvons une septième diminuée (*sol*#°) ; puis, mesure 162, *do*#° au lieu de *ré* ; enfin, mesure 170, la progression cadentielle du troisième et dernier « bloc 2 » est menée à terme (résolution sur la tonique de *mi* mineur) : elle débouche sur la réitération *tutti* et *ff* du thème de l’introduction (ce thème fait également écho à l’entame du développement, dans la même tonalité de *mi* mineur). Pour conclure sur ce passage, nous noterons le caractère (selon nous) ambivalent de cette section *B* : en effet, tandis que les trois énonciations successives du complexe « bloc 1/bloc 2 » présentent un caractère rétrospectif, telles des répliques (au sens sismologique du terme) d’une secousse initiale que constituerait le point culminant de la gradation antérieure, on peut également envisager les évitements successifs des résolutions cadentielles attendues comme une façon de se projeter vers l’avant, par une nouvelle accumulation, à distance, de tension harmonique. Nous remarquerons également le caractère contrasté du traitement du rythme au cours des sections successives de ce développement : en effet, nous pouvons considérer que la section *A* s’appuyait sur l’absolue primauté du rythme, en tant que paramètre, dans la conduite de cette large gradation d’où toute progression harmonique élaborée était ostensiblement écartée ; tandis qu’ici (la section *B*), le

rythme se trouve davantage mis à profit comme un outil complémentaire, permettant de délimiter les inflexions successives d'une progression harmonique sur laquelle les effets de mise en tension reposent pour l'essentiel.

Exemple 141 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 146-153, réduction pour piano, opposition « bloc 1-bloc 2 ».

Bloc 1 Bloc 2

146 Rythme intro. Rythme "c"

ff *p*

do# : (i) vi ii⁷ V

La section *C* voit se prolonger l'énergie accumulée au cours des deux sections précédentes. À cette occasion, il est intéressant de constater que l'écriture rythmique change à nouveau soudainement de configuration. Comme si la soutenabilité sur une durée assez prolongée de la « tension » dramatique elle-même passait nécessairement par un renouvellement continu des procédés d'écriture ; Schubert avait probablement ressenti que l'usage répété et mécanique d'un seul et même procédé de gradation tendrait inévitablement à affaiblir son efficacité et son impact : cet état de fait se voit renforcé par le fait que l'imprévu devient chez Schubert quasiment systématique, c'est-à-dire que les évitements dans l'aboutissement d'un processus harmonique, dynamique, rythmique... deviennent non seulement particulièrement fréquents mais également constitutifs des enjeux dramatiques du discours lui-même : ainsi, la lourdeur et l'emphase ne sont jamais loin de l'écueil que pourrait constituer la réitération jugée excessive d'un seul et même effet d'imprévu...

En outre, cette dimension d'incertitude s'insère dans des structures dont les dimensions globales, elles-mêmes de plus en plus élargies, vont également engendrer de nouvelles problématiques. Ces dernières prises implicitement en considération, il s'agit ici à l'évidence de diversifier et de ménager les différents effets, en y recourant dans des proportions « raisonnables », afin de maintenir sous tension ce développement tout en évitant – si possible – de l'alourdir par une emphase excessive. Ainsi, après une section *A* quasiment homorythmique et statique harmoniquement, procédant par une densification parfaitement progressive des valeurs rythmiques et appuyée par un large crescendo, puis une section *B* s'appuyant plutôt sur des évitements harmoniques successifs mis en évidence par l'alternance de deux blocs rythmiquement homogènes de quatre mesures aux caractères contrastés, la section *C* va réintroduire une stratification rythmique claire ; cette dernière va se complexifier d'un tuilage appliqué à la strate prenant en charge les éléments motiviques dérivés de l'*Eröffnungsthema*.

Une fois énoncé l'*Eröffnungsthema* à une intensité maximale (mes. 170-175), un premier dispositif de stratification se met en place, pour une durée de 8 mesures (voir l'exemple 142). Nous y retrouvons ce « tapis » de double-croches qui fait explicitement référence à la ligne des violons qui parcourt l'ensemble du premier groupe thématique. Cette strate apporte tension et nervosité, grâce à la répétition resserrée d'un dessin mélodique conjoint ascendant.

Exemple 142 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 176-183, groupes de pupitres et stratification rythmique correspondante.

The image shows two musical staves from Franz Schubert's Symphony No. 8. The top staff is for Woodwinds, Cors, and Trompettes. The middle staff is for Violons I & II and Altos. The bottom staff is for Violoncelles, Contrebasses, and Trombones. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 176. The woodwinds and trumpets play a sustained chord. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes. The cellos and basses play a simple harmonic line. A bracket labeled 'Rythme introduction' spans measures 176-177. The second system starts at measure 180. The woodwinds and trumpets play a sustained chord. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes. The cellos and basses play a simple harmonic line. A bracket labeled 'Rythme introduction' spans measures 180-181. The score ends with a dynamic marking of 'fz' in measure 183. The word 'Tuilage' is written above the woodwind and trumpet staves in measures 178 and 182, indicating a dense texture of overlapping notes.

La « tête » de L'*Eröffnungsthema* (ici qualifiée de « rythme d'introduction ») est, de fait, placée dans une configuration inédite, en se voyant pour la première fois associée à une strate secondaire dont le rythme en marque une divergence. Notons que ce « tapis » de double-croches n'agit pas ici de façon statique, tel un élément d'arrière-plan visant à enrichir la texture orchestrale – comme au sein du premier groupe thématique –, mais plutôt de façon dynamique, tel un levier permettant d'entretenir et de prolonger la tension préalablement accumulée. En outre, remarquons le dessin mélodique initial du thème, simplement doublé à l'octave et présenté par des instruments à la tessiture grave, tout comme mes. 1 (violoncelles, contrebasses, trombones), tandis que sa réitération par tuilage (mes. 178 et 182) se positionne d'une façon harmoniquement conclusive et sur une tessiture plus élevée.

Le segment suivant (mes. 184-193) procède d'un changement soudain de matériau et d'une réorganisation partielle dans la répartition des différents pupitres. Nous noterons toutefois que le dispositif de stratification appliqué au segment précédent continue à fonctionner de la même façon, à savoir que deux strates « mélodiques » interagissent par tuilage selon un décalage de deux mesures, tandis qu'une troisième strate se caractérise par un ostinato rythmique : nous renvoyons à l'exemple 143.

Exemple 143 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 184-196, groupes de pupitres et stratification rythmique correspondante.

Le « tapis » de double-croches est ainsi remplacé, sans transition aucune, par cette nouvelle strate qui déploie désormais un rythme pointé ; cet ostinato est notamment confié aux trompettes, aux cors et aux timbales, lesquels évoquent habituellement de façon implicite une tonique « martiale » dans l'univers symphonique (dont-on voit dans le martelage de ce rythme une référence cachée au second groupe thématique ? cela semble hasardeux au vu du caractère assez marqué de cette strate). La ligne mélodique des cordes graves et des trombones, toujours doublée à l'octave, présente un nouvel élément (qui, comme le précédent, présente une périodicité de 4 mesures) issu de l'*Eröffnungsthema* : pour être exact, il s'agit du segment faisant suite aux deux premières mes. de la « tête » du thème prolongé au début du développement (voir les mes. 116-119, ou 172-175). Remarquons que la strate supérieure (flûtes, etc...) intègre un élément mélodique inédit, d'une durée de deux mesures (mes. 184-185 pour la première occurrence), à la suite duquel sont placées les deux mesures de la « tête » de la strate inférieure,

lesquelles permettent de reproduire le tuilage entre les deux strates extrêmes du dispositif. Notons également que Schubert continue scrupuleusement à appliquer une périodicité de 4 mesures : les mesures 184-187 deviennent ainsi le modèle d'une marche, reproduite à deux reprises ; la seconde reproduction se voit escamotée par ce que nous avons qualifié de « résolution tronquée », qui associe habilement le dessin mélodique déjà présenté mesures 146, 154 et 162, avec une harmonie qui brise le modèle de la marche (accord de *Do* au lieu de *mi*) : cet effet d'imprévu marque le début de la section *D*, dont le flottement harmonique savamment entretenu entre les accords de *Ré* et de *fa#* nous projette directement dans l'annonce de la réexposition.

« Inachevée », 2^{ème} mouvement

Ce mouvement Andante con moto, à 3/8, présente une structure de forme sonate sans développement. Les deux groupes thématiques, aux dimensions assez larges (63 mesures pour le premier groupe, 78 pour le second) renferment par conséquent un contenu riche, marqué par la prolifération d'éléments mélodiques que l'on peut envisager comme autant de déclinaisons, de réadaptations ou de recombinaisons d'idées basiques. Intéressons-nous ici plus particulièrement au paramètre rythmique.

1^{er} groupe thématique

Le traitement du rythme dans ce groupe est à envisager selon deux dimensions : horizontale et verticale. Observons le début de ce mouvement, présenté dans l'exemple 144 : la première période de 15 (ou 16) mesures, qui constitue une entité cohérente dans sa progression harmonique interne et dans ses articulations successives, est construite selon l'alternance de deux éléments thématiques *a* et *b*, à la fois distincts (par l'orchestration, l'articulation et les modes de jeu, le placement de la tessiture) et fortement apparentés (par l'intensité, le matériau rythmique, ainsi que les tournures mélodiques).

Exemple 144 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 1-16, bassons, cors, cordes, éléments thématiques *a* et *b*.

9

Bassons/Cors

Violons I & II
Altos

Violoncelles

Contrebasses

Flûtes, Hautbois
Clarinettes

14

fp

pp

pp

fp

pizz.

b

Il serait possible de commenter à l'infini le degré réel de parenté existant entre les unités moti-
viques de base – rudimentaires prises isolément – que renferment chacun de ces éléments⁵⁰⁴.
Nous nous bornerons ici à porter à l'attention du lecteur les liens évidents qui relient *a* et *b* :
d'un certain point de vue, *b* peut se voir comme un avatar « étalé » de *a*. En effet, la ligne
mélodique initiale des cors et des bassons est reproduite mesure 3 par les violons et les altos,
tandis que l'arpège descendant de la mesure 5 (auquel on peut associer les 3 croches des violons
II, mesure 6) présente une physionomie qui fait partiellement écho à la descente initiale des
contrebasses. Au-delà de cette écriture thématique (faiblement) polarisée par ces deux éléments
a et *b*, remarquons la persistance absolue d'une pulsation à la croche, qui circule habilement
d'un pupitre à l'autre, et ce sur la quasi-totalité du premier groupe (nous évoquerons plus loin
les mesures 60-63) : observons par exemple le contrechant des violoncelles (mes. 9 à 11), au-
quel fait suite rythmiquement le motif ascendant des violons II (mes. 12), puis son imitation par
les contrebasses (mes. 13), etc... La grande homogénéité du traitement du rythme agit ici
comme un élément de stabilité structurelle ; elle offre également une certaine souplesse d'écri-
ture, en comparaison d'une organisation par strates rythmiques différenciées qui, mécanique-
ment, ne peuvent qu'engendrer une forme de tension dès lors que des rythmes hétérogènes sont
superposés.

⁵⁰⁴ Langevin, dans « Schubert et la symphonie », *Revue Musicale*, p. 112, a isolé la partie de violons I (mes. 3-6)
comme élément thématique principal *a* de ce premier groupe, au sein duquel le motif *x* porte plus
spécifiquement sur les mesures 5-6 ; l'auteur établit une parenté – pertinente mais par ailleurs discutable – entre
ce motif et la tournure rythmiquement analogue du thème du premier mouvement (voir les hautbois et
clarinettes, trois dernières croches de la mesure 14 et mesure 15).

Kunze, dans *Schubert, Sinfonie h-moll Unvollendete*, (voir la planche annexe des exemples) mène un relevé plus
exhaustif, mais qui ne met pas véritablement en relation les différents éléments recensés : nous avons
partiellement repris sa dénomination de *a* et de *b*, mais les deux dernières mesures de notre *b'* (à savoir l'accord
de sixte augmentée puis l'arpège en double-croches des violons I) sont qualifiées par Kunze de *c* ; nous y verrons
plutôt une extension ou un prolongement de *b*, qui, par ailleurs, sera réutilisé plus loin au cours du mouvement
selon une procédure désormais bien connue.

Dans cet esprit de « stabilité » et de continuité rythmique, la partie centrale de ce premier groupe (mes. 33-44) est caractéristique : Schubert joue sur des paramètres essentiellement secondaires (que sont ici l'articulation et l'intensité, qu'il amplifie par un *tutti*) pour changer momentanément de caractère, mais sans que la continuité rythmique ne soit brisée ou qu'une certaine tension n'ait la possibilité de s'installer. L'orchestre se coupe en deux : les cordes et les trombones basses prennent en charge une ligne brisée, à la croche, sorte de ligne de basse doublée à l'octave supérieure, tandis que les vents présentent un avatar de *b*, d'une durée de 4 mesures, aussitôt érigé en modèle de marche harmonique (reproduite à deux reprises, avec un changement de modèle lors de la seconde répétition). La notion de stabilité aurait ici tendance à se confondre avec une forme de statisme, que vont briser les contrastes d'écriture de la troisième et dernière partie du groupe (laquelle reprend les éléments initiaux).

Cette permanence d'une pulsation à la croche va produire un effet d'autant plus spectaculaire qu'elle va simplement s'arrêter : c'est là tout l'esprit de la courte transition, à l'impact émotionnel évident, qui s'opère entre les deux groupes thématiques, et à l'issue de laquelle Schubert introduit un nouveau *pattern* rythmique syncopé – lequel va caractériser le second groupe. Observons le moment décisif de cette transition au moyen de l'exemple 145. L'élément *a* fait l'objet d'une dernière répétition, mais ici, pour la première fois, la ligne de croches des contrebasses n'est pas relayée par un autre pupitre ; seuls restent les violons I, qui prolongent par une tenue à l'unisson l'accord des bassons et des cors (mes. 60), avant de se suspendre littéralement par ce spectaculaire saut d'octave (mesures 61-62, faut-il y voir une correspondance avec le contrechant des violoncelles mesure 3 ?)

Exemple 145 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 58-67, bassons, cors, cordes, transition entre les deux groupes thématiques.

The musical score for Example 145 illustrates the transition between two thematic groups. It features three staves: Bassons/Cors (Bassoon/Trumpets), Violons I (puis V. II & Altos) (Violins I, then Violins II & Alto), and Contrebasses (Double Basses). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. A box labeled 'a' encloses measures 58-60. In measure 58, the Bassons/Cors play a *ppp* chord, and the Contrebasses play a rhythmic pattern. In measure 60, the Violons I play a *pp* chord. The 'TRANSITION' section follows, where the Contrebasses play a rhythmic pattern. The 'Thème Gr. 2' section begins with the Clarinettes playing a melodic line, and the Violons I play a *pp* chord. The 'Pattern rythmique Gr. 2' section follows, where the Contrebasses play a rhythmic pattern.

L'aspect harmonique de cette transition ne peut également que nous interpellier : on y cherchera en vain la *MC* (*medial caesura* ou césure médiane) caractéristique de la forme sonate « classique », en amont de laquelle, par convention, la tonalité du second groupe est déjà plus ou moins installée (et qui, le plus souvent, se conclut par une demi-cadence dans cette nouvelle

tonalité)⁵⁰⁵. On cherchera également en vain une dominante préparatoire à la tonalité du second groupe (*do#* mineur). Ici, la tonalité de *mi* majeur est réaffirmée jusqu'au bout : *a* se présente comme un enchaînement basique de type I-V-I, qui, en définitive, ouvre et referme ce premier groupe. La transition de 4 mesures des violons I apparaît alors dans ce contexte comme un élément isolé, que l'on ne peut pas vraiment rattacher ni au premier groupe, ni au second : cette ligne à l'unisson permet cependant de connecter les deux tonalités par une transformation implicite, de *mi* majeur vers *do#* mineur : ainsi, on notera que les notes jouées à l'unisson durant cette transition (*sol#* puis *mi*) sont communes aux accords de tonique des deux tonalités respectives.

2^{ème} groupe thématique

Ce groupe présente une structure tripartite, dont sont constitutifs les changements de modèle de stratification rythmique. Le premier *pattern* ou modèle de stratification (voir l'exemple 145, avec les violons et les altos dès la mesure 64) accompagne sans discontinuer les deux sections extrêmes du groupe (mes. 64-95 puis mes. 111-137), en étant *in fine* interrompu 4 mes. avant le retour du premier groupe, dans un esprit de suspension soudaine d'une certaine « permanence » rythmique, analogue à la transition précédente⁵⁰⁶. La section centrale se présente quant à elle comme un plateau d'intensité qui fait brutalement irruption (mes. 96), *tutti et ff*. Ce plateau déroule à deux reprises une version modifiée, en *do#* mineur, de la première phrase du thème principal de ce groupe (initialement présenté par les clarinettes, mesure 66 et suivantes). Nous remarquerons les nouveaux dispositifs de stratification mis en place à cet effet : mesures 96-102, le thème est soudainement placé dans le registre grave, tandis que la quasi-totalité des vents (regroupés dans la portée supérieure de l'exemple 146) densifient l'ensemble en complétant son harmonie. Les violons s'intègrent à ce dispositif en déroulant un contrechant dont le rythme syncopé permet d'émerger au sein de cette texture serrée. Nous pouvons également voir dans le caractère de ce rythme une sorte de continuité indirecte du *pattern* précédent, qui se voit ici « étiré », ce qui permet implicitement de modifier la temporalité de cet épisode sans intervenir sur le tempo sous-jacent. Mesures 103-110, nous noterons l'ajout d'une strate supplémentaire (triple-croches, portée centrale), dans un but explicite de gradation au sein d'un dispositif orchestral déployant déjà une intensité élevée ; ce « tapis » de triple-croches, nerveux et dense, nous semble clairement faire écho aux mesures 176-183 du 1^{er} mouvement. Les mesures 109-110, qui se polarisent soudainement autour de deux rythmes distincts – avec le *pattern* de base du second groupe qui réapparaît à cette occasion – appuient ainsi de façon emphatique la cadence à venir, dont la résolution marque une divergence subtile avec la phrase précédente (l'accord de sixte augmentée, dernière croche de la mesure 101, s'enchaînait sur une quarte et sixte de cadence (mes. 102), tandis qu'ici ce même accord devient directement, par un effet de « pivot » enharmonique, une septième de dominante dans le ton de *ré* majeur).

⁵⁰⁵ Hepokoski et Darcy, *Elements of Sonata Theory*, p. 23 et suivantes.

Nous renvoyons utilement le lecteur au schéma de la forme sonate reproduit dans notre première partie (voir la figure 17).

⁵⁰⁶ Voir Kunze, *Schubert, Sinfonie h-moll Unvollendete*, p. 25 : l'auteur établit une parenté entre ce rythme d'accompagnement syncopé et sa présence dans le lied *Der Unglückliche*, D. 713, composé par Schubert l'année précédente (soit en 1821). Nous renvoyons aux mesures 67-81 de cette pièce au sein de laquelle se succèdent plusieurs formules d'accompagnement variées.

Exemple 146 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 96-111, pupitres par strates rythmiques, section centrale du second groupe thématique et plateau d'intensité.

The image displays three systems of musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 8. The first system, measures 96-111, is for Winds, Violins I/II, and a string section (Violas, Violoncelles, Contrabasses, Trombones), marked with a forte (ff) dynamic and labeled 'Thème'. The second system, measures 103-111, is for Flutes, Clarinets, Violins I + Cuivres (without syncopation), Violins II, Altos, and Horns, also marked with a forte (ff) dynamic and labeled 'Thème'. The third system, measures 109-111, is for Violoncelles, Contrabasses, Trb. Basse, and Bassoons, marked with a forte (ff) dynamic and labeled 'Thème'.

La réapparition du plateau d'intensité lors de la réexposition (mes. 237 et suivantes) donne lieu à un quasi-échange de strates entre les pupitres. En comparaison avec le dispositif initial adopté mesure 96, la strate reprenant le thème passe aux violons I et II (mes. 237-243), puis aux violons I (à partir de la mes. 244) ; ils sont doublés, à l'unisson mais aussi à l'octave supérieure, par les flûtes et les clarinettes. La strate syncopée se retrouve ainsi jouée par les bassons, les trombones basses et les cordes restantes jusqu'à la mesure 243 incluse : elle se cantonne ensuite à un registre médium-grave (seuls sont conservés les bassons, les trombones basses et les contre-basses). La strate déclamant le « tapis » de triple-croches (à partir de la mes. 244) reste, comme mesure 103, jouée par les violons II et les altos, mais elle est ici également doublée à l'octave inférieure par les violoncelles qui apportent la profondeur de leur timbre. Nous remarquerons que Schubert, bien qu'ayant déjà employé l'orchestre *tutti* lors de l'exposition, joue ici à la fois sur les doublures, sur les timbres instrumentaux et, surtout, sur les changements de tessiture

pour obtenir un effet de gradation supplémentaire : en effet, les registres de hauteurs sont en quelque sorte inversés à partir de la mesure 244, puisque le thème se retrouve désormais dans les aigus (mes. 244 : *mi*₄ et *mi*₅), tandis que la ligne syncopée évolue en dessous du *fa*₃ ; on remarquera également que le « tapis » de triple-croches occupe (de par l'ajout des violoncelles) une tessiture plus étendue que lors de l'exposition, ce qui permet de faire un « lien » entre les instruments les plus aigus et les plus graves de l'orchestre, tout en densifiant la texture de l'ensemble. Cette inversion des registres a probablement été pensée pour permettre à la ligne thématique d'émerger plus clairement au sein d'une texture encore plus dense que lors de l'exposition.

Bruckner

Symphonie n° 1, 1^{er} mouvement

Intéressons-nous au 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 1*. Au prélable, nous renvoyons le lecteur à nos précédentes remarques se rapportant aux liens entre le matériau motivique et la structure rythmique dans son ensemble au sein du premier groupe thématique de ce mouvement (exemples 123-124, figure 92, notamment). À l'exact opposé de ce premier groupe rendu particulièrement nerveux et instable par ses inflexions rythmiques et harmoniques successives, le troisième groupe (mes. 67-100) propose, en deux temps, une stratification claire et homogène. La dernière partie de ce groupe, très brève (qualifiée de *C2* par Langevin, mes. 94-100) présente une stratification qui rompt brutalement avec le modèle précédent (qui s'appuyait sur un mouvement ininterrompu de croches puis de noires aux cordes), qui rappelle l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner (voir à partir de la mesure 38)⁵⁰⁷. Ainsi caractérisé, ce segment de sept mesures va prendre une grande importance au sein du développement. L'exemple 147 présente ce modèle de stratification : le puissant appel des trombones – dont le dessin semble préfigurer le thème principal du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3* – est soutenu par une texture dense, dont la strate la plus caractéristique consiste en un ostinato de triple-croches par mouvement conjoint.

Un épisode nettement plus calme et chantant succède immédiatement à ce segment *C2* ; il clôture l'exposition sur une cadence parfaite en *mi*_b majeur (mes. 101-106). Le développement reprend immédiatement ce dernier élément, avant que l'ostinato de triple-croches ne s'y insinue progressivement (voir l'exemple 148). Remarquons la façon dont Bruckner traite les différents paramètres musicaux au cours de cette progression : les frottements rythmiques sont soigneusement évités, l'alternance par tuilage des deux motifs principaux (à la flûte et au cor) épousant rigoureusement les changements d'harmonie successifs. On distinguera les 6 premières mesures (mes. 111-116), statiques dans leur configuration, des 4 suivantes, au cours desquelles le retour progressif de l'ostinato constitue le principal vecteur de gradation, appuyé par un accroissement concomitant de l'intensité.

⁵⁰⁷ Langevin a également relevé cette similitude, voir *Bruckner*, p. 119, de même que Gault, *The New Bruckner*, p. 187.

Notons qu'à aucun moment l'identité des différents éléments rythmiques n'est modifiée : le dessin de triple-croches est simplement aéré (altos, mes. 117), avant de retrouver progressivement, par densification, sa physionomie initiale. Nous pourrions de la sorte avancer le caractère « non-évolutif » de ce type d'ostinato chez Bruckner, destiné à soutenir et à caractériser une section précise de façon isolée. Ainsi, la section suivante (mes. 121-143) déploie cet ostinato au sein d'une texture qui place la quasi-totalité des autres instruments de l'orchestre en homorythmie ; nous y retrouvons l'appel des trombones (mes. 121 et suivantes), tandis que l'aération progressive de l'ostinato (mes. 141-143) annonce, par symétrie avec les mesures 117-120, la fin de cet épisode. On cherchera en vain une trace quelconque de cet ostinato durant la suite de ce 1^{er} mouvement : le segment C2 est en effet omis lors de la réexposition, laquelle enchaîne directement sur une coda qui reprend de façon exclusive le thème initial ainsi que les idées secondaires du premier groupe.

Exemple 147 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 94-95, bois, trombones, cordes, modèle de stratification et ostinato en triple-croches.

Exemple 148 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 1 en do mineur*, WAB 101, 1^{er} mouvement, mes. 111-121, flûtes, hautbois, clarinettes, cor puis cordes, retour progressif de l'ostinato en triple croches.

Sol7 ● do#° ● Sol7 ● Mi,7 ● Ré,7 ● ré° ●

Stratification "C2"

The image displays a musical score for measures 117-120. The top part features woodwinds: Flute (Fl.), Horn/Clarinet (Hb./Cl.), and Cor. The bottom part features strings: Violins I & II, Altos, and Violoncelles/Contrabasses. A chromatic scale is shown at the bottom, with notes Ré₇, Si₇, Do₇, Ré₇, and Sol₇ marked with colored circles (orange, red, green). Dynamics include *cresc.*, *mf*, and *ff*. The title "Stratification 'C2'" is in the top right.

En complément à cet exemple, nous renvoyons le lecteur à la version dite « de Vienne » de cette *Symphonie n° 1*, fruit de la révision tardive de 1891 : on y notera les modifications substantielles apportées à cette section C2 : l'amplitude et la direction de la ligne mélodique dessinée par l'ostinato présentent une nouvelle physionomie (précisons que le rythme des triple-croches reste identique), le thème des trombones est également retouché, tandis que les deux phases correspondant respectivement aux mesures 117-120 et 141-143, qui ceignent l'épisode retraçant C2 dans la première partie du développement, sont escamotées de façon significative⁵⁰⁸. Surinterpréter ces retouches semble périlleux, mais nous pourrions toutefois avancer chez le « dernier » Bruckner une volonté de marquer plus nettement la délimitation de cet épisode en gommant les transitions initialement prévues, lesquelles amoindrissaient, en quelque sorte, le contraste rythmique apporté par l'ostinato : ce seul exemple témoigne de l'approche protéiforme du traitement du paramètre rythmique chez Bruckner.

Symphonie n° 6, 1^{er} mouvement

Pour approfondir cette idée, intéressons-nous maintenant à l'exemple le plus fameux d'utilisation d'un ostinato rythmique chez Bruckner, que l'on retrouve dès le début de sa *Symphonie n° 6*⁵⁰⁹. Chacun des trois groupes thématiques du 1^{er} mouvement y est associé à une strate rythmique d'accompagnement spécifique ; on notera également qu'une certaine dualité binaire/ternaire est en permanence à l'œuvre, tant dans la composition même des éléments rythmiques

⁵⁰⁸ Gault, *The New Bruckner*, p. 185-188, et plus spécialement p. 187.

⁵⁰⁹ Voir Julian Horton, « Bruckner and the Symphony Orchestra », *The Cambridge Companion to Bruckner*, p. 138-169. Horton aborde en détail les caractéristiques rythmiques de ce 1^{er} mouvement (voir notamment sa conclusion p. 155), en développant la notion désormais familière de « textures stratifiées ».

Voir également Benjamin Korstvedt, « Harmonic Daring [...] in the 6th Symphony », *Perspectives on Bruckner*, p. 185-205. Korstvedt aborde essentiellement le paramètre harmonique, mais il met en lien l'instabilité tonale qui s'y crée avec la nécessité de « l'encadrer » par des *framing points* (points d'encadrement).

que dans les frottements résultant de la superposition entre les strates d'accompagnement et les idées thématiques. Le groupe *A* (mes. 1-48) montre une régularité de proportions quasi-parfaite : il se divise en deux sections de 24 mesures chacune – la seconde consistant pour l'essentiel en une amplification dynamique du matériau déjà présenté dans la première – elles-mêmes divisibles en deux éléments thématiques distincts : le thème principal *A1* (voir l'exemple 149), qui occupe les mesures 3-14 et 25-36 (courte transition comprise) et le thème *A2* (exemple 150) qui occupe les mes. 15-24 et 37-48 (en y comptabilisant les dernières mesures de transition qui « s'évaporent »). La strate d'ostinato rythmique, qui débute aux violons, se présente comme une version légèrement modifiée du fameux *Bruckner-Rhythmus*. Tant le thème *A1* que le thème *A2* sont composés de motifs rythmiques qui provoquent de légers frottements avec cet ostinato : remarquons le décalage entre le rythme pointé de l'ostinato et les triolets de noires du thème de la mes. 4, ainsi qu'un autre effet du même ordre provoqué cette fois-ci par la superposition du triolet de l'ostinato et du rythme pointé du thème *A2* (sur la deuxième noire de chaque mesure à partir de la mesure 15).

Exemple 149 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 1-6, cordes, introduction et début du thème principal.

1 Violons I & II

pp

p

Violoncelles
Contrebasses

Exemple 150 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 15-18, flûtes, hautbois et cordes, début du thème *A2*.

15

Flûtes &
Hautbois

Violons I & II
Altos

Violoncelles
Contrebasses

p

poco a poco cresc.

p

mf

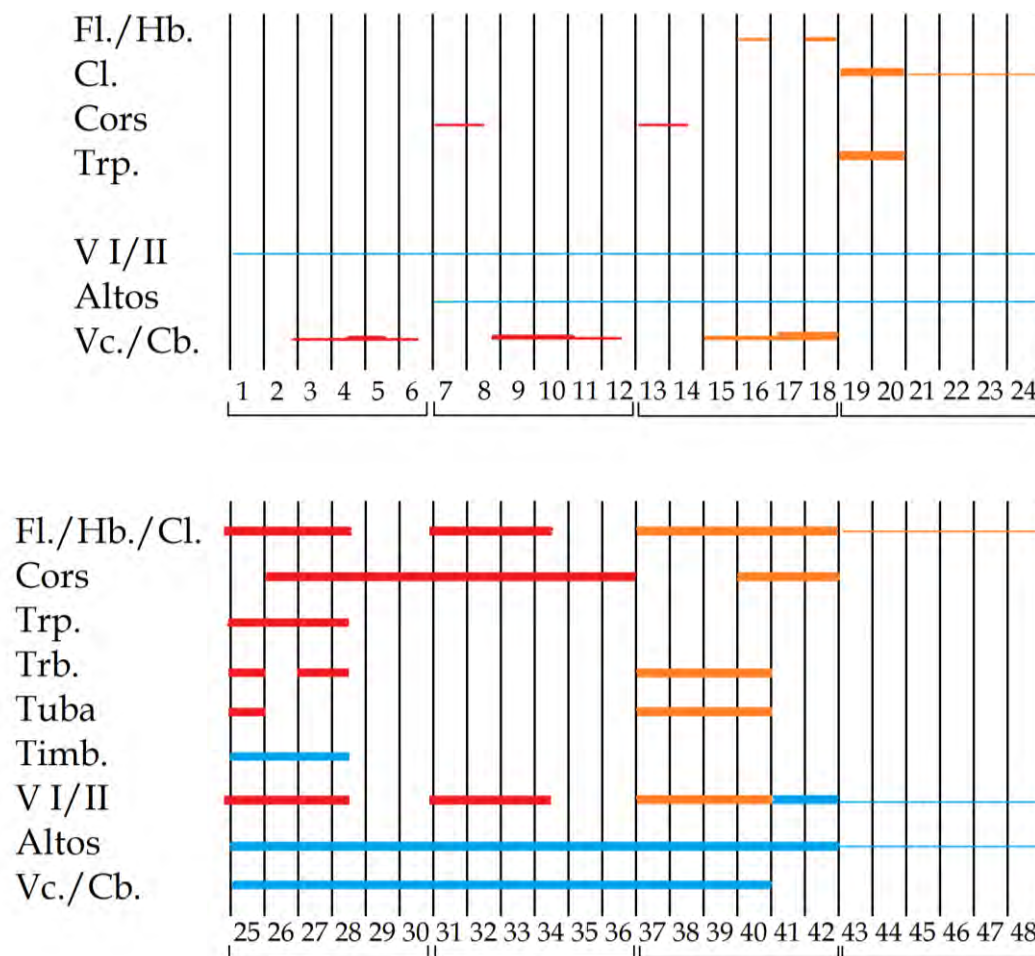
mf

poco a poco cresc.

Ainsi posées, les bases du matériau de ce groupe *A* tirent leur énergie et leur caractère « héroïque » – au sens beethovénien du terme – non seulement de l'omniprésence du rythme pointé,

du « martelage » de la pulsation mais aussi des frottements résultant de cette juxtaposition explicite d'éléments rythmiques binaires et ternaires : l'effet obtenu semble étroitement lié à l'association à la fois claire et équilibrée, en définitive assez « condensée », de ces deux strates : de fait, Bruckner va clairement éviter de complexifier rythmiquement ce dispositif, en ayant exclusivement recours aux paramètres de l'intensité et du timbre pour amplifier l'ensemble à l'occasion de la seconde section.

Figure 96 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 1-48, schéma comparatif des deux sections du groupe A : plan dynamique, éléments rythmiques et thématiques, périodicité sous-jacente.



La figure 96 permet de comparer les deux sections successives de ce groupe A, numérotées mesure par mesure. Les différentes lignes associées aux idées thématiques, pupitre par pupitre, apparaissent en rouge (thème A1) ou en orange (thème A2), tandis que l'ostinato rythmique est indiqué en bleu. Les pupitres assurant de simples notes tenues (les bassons, notamment) ont été omis afin de ne pas alourdir la figure. Les différentes épaisseurs de traits correspondent aux nuances d'intensité dynamique : de *pp* ou *ppp* (trait le plus fin) à *ff* (trait le plus épais). Le rendu visuel de la figure est explicite : il témoigne à la fois d'une conception rigoureusement verticale et d'une recherche évidente de régularité et d'équilibre interne dans les proportions. Ainsi, tant

les entrées de la plupart des pupitres que les inflexions successives de ce qu'il convient de qualifier de « plan » dynamique coïncident de façon quasi-parfaite avec une périodicité sous-jacente de 6 mesures (indiquée en dessous de la numérotation). La seconde section reproduit simplement le dispositif initial en l'amplifiant, par des changements de pupitres (l'ostinato passe aux cordes graves, permettant aux violons de doubler le thème), par des doublures (rajout des cuivres, notamment), et par l'élévation générale de l'intensité, qui chute à nouveau brusquement lors du dernier segment de 6 mesures afin d'assurer la transition avec le groupe *B*. Remarquons également que Bruckner profite de cette seconde section pour équilibrer le positionnement proportionné des deux thèmes (occupant désormais deux périodes de 12 mesures chacune), en « rattrapant » le décalage des deux mesures d'introduction qui impliquait la première apparition de *A2* à la mesure 15.

Exemple 151 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 49-52, cor 1 et cordes, début du groupe *B* et stratification rythmique correspondante.

Le groupe *B* (mes. 49-100) propose également plusieurs idées thématiques distinctes. L'idée principale *B1* (voir l'exemple 151) recycle le matériau rythmique du groupe *A*, auquel des modifications cosmétiques confèrent un caractère plus chantant : les triolets de noires de la mesure 4 du thème *A1* deviennent dès la mesure 49, aux cordes graves, la strate rythmique d'accompagnement, en lieu et place de l'ostinato initial ; ce rythme régulier va tout au long du groupe alterner les figures mélodiques par mouvement conjoint (comme mes. 49-50) et les grands intervalles (de septième, notamment, comme mes. 51-52), en passant fréquemment d'un pupitre à l'autre. L'opposition rythmique initiale binaire/ternaire est également entretenue par le matériau rythmique employé dans la ligne supérieure de *B1*, aux violons I : la levée, mais aussi le rythme pointé du second temps de la mesure 49 (directement dérivés de *A2*) provoquent inévitablement un frottement avec les triolets de noires énoncés simultanément.

Cette idée principale, présentée à 3 reprises au total (mes. 49-52, puis 57-60 et enfin 81-86) s'insère dans une structure élaborée, au sein de laquelle nous pouvons distinguer les idées *B2* et *B3* (voir l'exemple 152), également répétées, de façon variée, à plusieurs reprises. Remarquons que l'idée *B3* suspend momentanément l'opposition rythmique binaire/ternaire en synchronisant la ligne supérieure avec l'ostinato, au point de les confondre : comme si Bruckner cherchait également à provoquer des effets de contraste, par juxtaposition, entre des éléments proposant des superpositions de strates hétérogènes et des éléments rythmiquement plus

« neutres », tels que celui-ci. L'ensemble du groupe se présente comme une suite de combinaisons par juxtaposition de chacun de ces trois éléments principaux : les différents « binômes » ainsi constitués présentent une longueur soit de 8, soit de 12 mesures (voir la figure 97).

Exemple 152 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 69-70, hautbois, cors et violoncelles, idée B3.

Hautbois,
Cors &
Violoncelles

Figure 97 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, structure du groupe B lors de l'exposition.

B1	B2	B1'	B2'	B3	B2''	B1'''	B3'''	B2'''
mes. 49-52	53-56	57-60	61-68	69-72	73-80	81-86	87-88	89-100
4 mes.	4	4	8	4	8	6	2	12
8		12		12		8		12

Le premier retour de B1 s'accompagne d'une densification des valeurs rythmiques des deux dernières mesures de la ligne mélodique supérieure ; son second retour (mes. 81-86) marque le point culminant de ce groupe B : cette même ligne supérieure y est prolongée, tandis que sa texture stratifiée s'enrichit également de façon significative. L'opposition rythmique initiale entre l'ostinato en triolets de noires et la ligne supérieure reste toutefois prépondérante, elle est agrémentée de figures d'ornementation complémentaires (à la deuxième clarinette et aux violons II), tandis que les deux strates principales sont renforcées par des doublures qui permettent de combiner des timbres hétérogènes : la ligne supérieure associe les bois et les cordes les plus aiguës – ainsi que le cor 1 en début de phrase –, l'ostinato fait de même dans le grave avec les violoncelles, les contrebasses et les bassons, à partir de la mesure 83.

L'idée B2 se présente comme un complément antiphonique à B1. Bruckner marque nettement la juxtaposition de ces deux idées par une interversion abrupte des pupitres utilisés : l'idée mélodique de B2 est énoncée par le hautbois puis la flûte, doublés par les violons I ; l'ostinato est joué par les clarinettes et les altos, tandis que les violoncelles/contrebasses marquent une simple pulsation. Lors du retour de B1, mesure 57, nous retrouvons instantanément la configuration

précédente (à savoir l'idée thématique aux violons I, et l'ostinato aux violoncelles/contrebasses). De façon plus générale, Bruckner met en œuvre dans ce groupe *B* une prolifération étonnante de figures d'ornementation complémentaires, typiquement d'une durée d'une mesure ; ces figures permettent de densifier périodiquement la texture orchestrale de l'ensemble, sans toutefois que la perception de l'opposition sous-jacente entre la ligne mélodique principale et l'ostinato ne soit amoindrie par un alourdissement excessif du tissu stratifié. L'orchestration mise en œuvre fait également l'objet d'un travail complexe de mélanges de timbres, à tel point que les deux strates principales (ligne mélodique et ostinato) ne cessent de se transmettre de pupitres en pupitres et d'être présentées selon une diversité étonnante d'éclairages différents.

Intéressons-nous au retour de ce groupe *B* (absent du développement) lors de la réexposition (mes. 245-284). Comme à son habitude, Bruckner en propose une réitération compactée (40 mesures contre 52 précédemment) ; pour ce faire, a-t-il sciemment évité certaines répétitions du même élément, a-t-il rogné certaines phases de transition, ou bien a-t-il été jusqu'à supprimer l'une des idées thématiques initiales ? Un examen comparatif de la structure interne du groupe (voir la figure 98, à mettre en comparaison directe avec la figure précédente) nous indique que la suppression de *B2''* (mes. 73-80) et la réécriture partielle de *B2'''* (mes. 89-100), associées à une reproduction quasi-littérale de la structure restante provoquent une forme de réassemblage entre les différents binômes que nous avons préalablement identifiés.

Figure 98 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, structure du groupe *B* lors de la réexposition.

B1	B2	B1'	B2'	B3	B1'''	B3''	B2'''	
245-248	249-252	253-256	257-264	265-268	269-274	275-276	277-280	281-284
4 mes.	4	4	8	4	6	2	4	4
8		12			10		10	

Ainsi, la suppression de *B2''* (qui aurait dû se retrouver mes. 269) provoque un décalage qui affecte les proportions internes du groupe, lequel présente désormais une coupe binaire parfaitement régulière de deux sections de 20 mesures chacune, elles-mêmes subdivisibles à nouveau. En outre, nous noterons que le point culminant *B1'''* (mes. 269-274) occupe désormais un positionnement au sein du groupe *B* qui répond parfaitement aux proportions (mais n'est-ce pas simplement le fruit du hasard ?) du « nombre d'or »⁵¹⁰.

⁵¹⁰ D'une valeur approchée de 1.618, ce chiffre, surtout utilisé en architecture et dans les arts visuels depuis l'Antiquité, a également été employé par certains compositeurs (J.S. Bach, Mozart, notamment) dans une recherche d'harmonie de proportions et d'équilibre des structures formelles (tailles comparées d'éléments formels, positionnement de tel ou tel événement, climax ou autre, au sein d'un mouvement, etc...).

En outre, notons que cette réorganisation partielle ne répond à aucun objectif particulier de résolution harmonique et tonale du mouvement lui-même : le groupe *B* de l'exposition débute en *mi* mineur (ton homonyme de la dominante du ton principal), tandis que *B1'''* (mes. 81) se trouve, de façon plus conventionnelle, présenté en *mi* majeur. Les dernières mesures du groupe (disons à partir de la mesure 95, et sur lesquelles nous reviendrons par la suite) permettent de préparer l'arrivée du groupe *C* dans le ton de *do* majeur. Lors de la réexposition, le groupe *B* est simplement transposé un ton plus haut qu'initialement (à savoir *fa#* mineur puis *fa#* majeur), les quelques modifications d'ordre rythmique ou mélodique n'affectant aucunement les progressions harmoniques sous-jacentes ; de même, le groupe *C* poursuit la transposition amorcée (*ré* au lieu de *do*). Seule la coda permettra de retrouver la tonique, associée au thème *A*.

Si l'enchaînement des différents groupes thématiques a témoigné d'un certain cloisonnement dans l'utilisation de rythmes d'accompagnements distincts et contrastés, « statiques » voire mécaniques (ce que l'on a souvent reproché à Bruckner, il faut le reconnaître), ce n'est plus le cas lors du **développement**, au cours duquel Bruckner va s'appliquer à présenter le thème principal *A1* selon des éclairages fortement dissemblables : la stratification rythmique y perd son statisme initial pour pleinement s'intégrer à une démarche plus dynamique de changements de caractère gradués associés à une seule et même idée thématique. L'exemple en question est bien connu, mais la structure stratifiée qui le sous-tend mérite ici de faire l'objet d'un commentaire, tout comme la trajectoire narrative dans laquelle il s'intègre : en conséquence, intéressons-nous plus en détail à la réapparition renversée de *A1* qui est sous-tendue par une nouvelle texture stratifiée (développement, à partir de la mesure 159, exemple 153).

Exemple 153 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 159-163, orchestration complète, réapparition du thème *A1* renversé.

Thème A1, renversement

159

Flûtes,
Violons I,
Altos

Hautbois,
Clarinets

Bassons

Cor 1

Violons II

Violoncelles
Contrebasses

p

p

p

pp

pp

Tuilage

Strate rythmique

Dans le cas qui nous occupe ici, si nous ramenons le début exact du point culminant (*B1'''*, mes. 269) à sa place au sein du groupe (25 mesures après le début mesure 264) et au nombre de mesures du groupe (40), on obtient $40/25 = 1.6$ (valeur approchée du nombre d'or = 1.618).

Observons le renversement du thème *A1*, présenté par les flûtes, les violons I et les altos : la ligne mélodique est bel et bien renversée horizontalement mais les intervalles initiaux ne sont pas strictement respectés (la quinte juste descendante initiale de la mesure 3 devient ici une octave ascendante, etc...), ce simplement afin de correspondre à l'harmonie sous-jacente. Nous noterons que ce renversement s'envisage également en termes de tessiture globale, puisque la ligne mélodique se retrouve ici dans les aigus, a contrario de la mesure 3 (thème *A1*, violoncelles et contrebasses). D'autre part, la texture dans laquelle s'intègre cette ligne supérieure est enrichie par deux entrées en imitation (nous préférons ici le terme de « tuilage »), qui amplifient par des répétitions rapprochées l'effet produit par l'intervalle ascendant initial. En soutien de cet élément thématique, Bruckner pose un « tapis » d'arpèges en triolets de croches, au moyen de deux lignes qui procèdent simultanément par mouvement contraire (violons II d'un côté, violoncelles et contrebasses de l'autre). L'ensemble présente ainsi une texture d'une grande homogénéité : nuance *pp* ou *p*, articulation *legato*, croisement ininterrompu de la ligne d'accompagnement qui évite les notes répétées et les intervalles « creux » de quinte ou d'octave ; il semble évident que Bruckner a cherché ici à « amortir », en quelque sorte, l'effet de sécheresse résultant de la présentation initiale du thème : l'ostinato, par exemple, était joué dans le registre aigu, violons seuls, staccato, avec un intervalle d'octave à vide entre les violons I et II. De même, les registres de hauteur initialement employés témoignaient d'une forte polarisation : ostinato sur *do#4* et *do#5*, thème évoluant entre *la1* et *si2* ; ainsi, toute la tessiture médium était volontairement laissée inoccupée durant les premières mesures. Au contraire, Bruckner remplit ici l'ensemble des registres de l'orchestre, en veillant également à ne pas opposer frontalement les types de timbres : c'est, selon nous, une des raisons pour lesquelles il associe les violons I, les altos et les flûtes pour présenter le thème renversé. Dernier point, la superposition des différentes strates rythmiques évite quasiment toute « friction », puisque les triolets de noires se superposent parfaitement avec les triolets de croches. C'est précisément en réintroduisant la « friction » par superposition de rythmes binaires et ternaires que Bruckner va projeter d'une façon particulièrement efficace ce développement central vers l'avant. La présentation renversée de *A1*, explicitée ci-dessus, représente en effet la première des trois étapes qui vont précipiter le début de la réexposition (mes. 219) : la deuxième étape étant le puissant retour de *A1* dans une configuration proche de sa forme initiale, mais dans le ton de *mi* majeur (mes. 195), la troisième étant le retour de *A1*, dans la continuité du plateau d'intensité initié mes. 195, mais cette fois-ci dans le ton principal de *la* majeur (mes. 209). De fait, Bruckner « soude » la seconde partie du développement à la réexposition, qui réapparaît à l'occasion de la dissipation du plateau, à un moment où le ton principal est déjà réinstallé : nous reviendrons plus en détail sur cette structuration à l'occasion de notre prochain chapitre abordant la question formelle⁵¹¹. Concernant plus particulièrement le paramètre rythmique, c'est la phase de transition qui relie la fin de l'exemple précédent (*A1* renversé) au retour de *A1* mesure 195 qui doit attirer notre attention. Pour mettre en œuvre de façon efficace cette courte phase d'intensification de douze mesures, Bruckner réutilise le thème *A2*, qu'il continue d'associer au « tapis » de triolets de croches installé depuis la mesure 159. Le processus s'appuie sur des stratégies d'écriture désormais faciles à identifier.

⁵¹¹ Hans-Hubert Schönzeler évoque avec pertinence l'importance de ce passage : voir Langevin, *Bruckner*, p. 245-247, en annexe de l'ouvrage (chapitre « Interpréter Bruckner », p. 241-250).

Exemple 154 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 183-194, orchestration complète, phase d'intensification préparant le retour de *Al.*

183 **Thème A2**

Cor (en fa)
Trompette
Violons I & II

pp *sempre*

187 **Compactage**

Hb./Cl.
Cor 3
Trp.
V. I & II
Altos
Vc./Cb.

p
pp

2 mes. 2 mes.

191

Fl./Hb. Cl.
Cors
V. I & II
Altos
Vc./Cb.

4 mes.

L'exemple 154 fait clairement apparaître les différentes étapes préparatoires au retour de *AI* mesure 195. La réintroduction du dessin mélodique de *A2* s'inscrit dans une dynamique de rupture, qui permet de rompre avec la construction rythmique totalement ternaire de la vaste section précédente ; en outre, la baisse brutale d'intensité qui accompagne cette réapparition de *A2* permet également de relancer un nouveau processus de gradation : il s'agit de la première étape (mes. 183-186). La deuxième étape s'appuie principalement sur ce que nous avons qualifié de « compactage » rythmique⁵¹² de *A2* (mes. 187-188), réduit à sa première mesure tout en faisant l'objet d'une antiphonie plus resserrée ; à cette occasion, la répartition des pupitres fait l'objet de soudaines modifications (apparition des clarinettes et des altos, arrêt de la trompette). La troisième étape poursuit le processus rythmique déjà engagé : seul le motif pointé de tête par mouvement descendant est conservé, répété désormais sans interruption et renforcé par les cors, tandis qu'une discrète pédale de dominante est dans le même temps initiée par les violoncelles et les contrebasses. La dernière étape (mes. 191-194) pousse encore un peu plus loin le dispositif des deux mesures précédentes : rajout des flûtes pour doubler la partie supérieure, dédoublement du motif pointé des cors, passage à la noire de la pédale de dominante des cordes graves. L'irruption de *AI* (mes. 195) est encore amplifiée par l'entrée massive des cuivres.

Ces douze mesures, au voisinage d'une telle profusion d'idées mélodiques et rythmiques, pourraient paraître anecdotiques ; pourtant, elles incarnent, comme tant d'autres épisodes similaires du corpus brucknérien, l'essence d'une véritable *pensée paramétrique* qui participe d'un large mouvement de tension et de détente, de flux et de reflux, de stabilité ou de désordre. Ce mouvement global du discours musical, véritable ligne de force de ces constructions symphoniques, s'est totalement émancipé d'une pensée soumise à des impératifs compositionnels plus conventionnels, associés à un déroulement thématique balisé, cadencé et harmoniquement prédéterminé. Nous pourrions dire que les assemblages thématiques proposés par Bruckner, dont les unités élémentaires restent particulièrement simples, sont à la fois ouverts, sécables et parfois même permutable (nous en avons proposé de nombreux exemples dans le chapitre précédent), proposant de fait des potentialités de développement quasi-infinies : c'est bien la simplicité intrinsèque du matériau motivique, soumise par ailleurs à l'influence d'une harmonie dans laquelle le chromatisme joue un rôle accru, qui ouvre de si vastes possibilités. Le nouveau cadre structurant dans lequel ce matériau s'inscrit s'appuie sur une large contribution des différents paramètres constitutifs du langage musical (rythme, intensité, timbre, ainsi que leurs combinaisons) qui vont intervenir à différents degrés selon le type de trame dramatique ou narrative dans lequel le discours musical évolue (phases de stabilité, d'affirmation, de tension, de dissipation... selon des ressorts rhétoriques tout à fait communs). Dans ce début de développement, c'est le paramètre rythmique qui est nécessairement remis en avant, du fait de la forte opposition initiale installée entre les différentes lignes thématiques de l'exposition et les ostinatos y étant associés. Ainsi, la recherche d'un changement d'éclairage d'une idée telle que *AI*, déjà fortement caractérisée, passe nécessairement par une réadaptation paramétrique : nouvelles combinaisons de timbres, de tessiture, nouvelle strate rythmique d'accompagnement, ruptures brutales de dynamique... Puis, un épisode de transition et de remise en « tension » tel que celui que nous venons d'analyser se doit, afin de redonner une impulsion et une direction au flux musical, de traiter les différents paramètres de façon concomitante, du fait de l'atomisation, de

⁵¹² Le terme équivalent de « travail par élimination » est fréquemment employé à propos de Beethoven.

la déstructuration de l'idée mélodique qui exige, en quelque sorte, que les autres paramètres suppléent à son affaiblissement : cette remise en tension procède par densification, tant horizontale (raccourcissement des motifs et diminution des valeurs) que verticale (rajout de strates, doublures, profusion de courtes figures d'ornementation annexes), et s'inscrit toujours dans une périodicité parfaitement calibrée qui répond, de façon quasiment obsessionnelle, à des inflexions à intervalle de deux ou de quatre mesures. Ainsi, un épisode transitionnel typique d'intensification ou de préparation, d'une durée de huit ou de douze mesures, va proposer un processus de gradation mené en quatre ou cinq étapes parfaitement découpées verticalement.

Figure 99 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, périodisation de la coda.

Mesure	309	317	329	337	345	353	361
Parties	Partie 1 28 mes.			Partie 2 33 mes.			
Sections				A 16 mes.		B 17 mes.	
Périodes	1-1 8 mes.	1-2 12 mes.	1-3 8	2-A-1 8	2-A-2 8	2-B-1 8	2-B-2 9
Phrases	A1	A1	a a a a a a	a* 8	a* 8	a* 8	a a a a*2 a a a a*2

L'impressionnante coda de 61 mesures clôturant ce mouvement illustre parfaitement cette pensée paramétrique au sein de laquelle le rythme, dans ses dimensions horizontale et verticale, joue un rôle primordial. Chez Bruckner, les coda des 1^{ers} mouvements de symphonie culminent fréquemment sur une large péroraison qui déclame le thème principal du groupe A, progressivement réduit à sa tête, et qui se « bloque » *fff* et *tutti* sur la tonique du ton principal : nous retrouvons bien ici l'ensemble de ces caractéristiques : tout d'abord, Bruckner met en œuvre une large gradation de 40 mesures, suivie d'une dissipation de 4 mesures (mes. 309-352). Enfin, la péroraison attendue se déroule en deux temps : une période de huit mesures sur une harmonie de sous-dominante (mes. 353-360) suivie d'une dernière période de même durée sur la tonique (mes. 361-368, plus le premier temps de la dernière mesure). Nous remarquerons que les différents paramètres n'évoluent pas tous exactement en même temps, ce qui rendent discutables les choix de délimitation formelle opérés dans notre figure 99 : nos deux grandes parties (tout comme les deux sections constitutives de la partie 2) correspondent à un changement général et soudain de stratification rythmique ; la partie 1 conservant sans interruption le dispositif présenté dans l'exemple 155, à savoir le retour de A1 et de ses composantes, sous-tendu par une strate d'accompagnement régulière en « tapis » de triolets de croches.

La gradation mise en œuvre est ainsi pour l'essentiel obtenue par les retranchements successifs pratiqués sur la ligne mélodique du thème A1, réintroduite de façon subtile (mes. 309) par un

binôme hautbois-cor qui déroule la ligne initiale en même temps que son renversement (voir l'exemple 155).

Exemple 155 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 309-312, hautbois, cor 1 (en *fa*) et cordes, réintroduction de *A1*⁵¹³.

309

Hautbois

Cor 1

Violons I, Altos

Violoncelles, Contrebasses

pp

Exemple 156 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, mes. 337-344, structure stratifiée et réintroduction de l'ostinato augmenté.

Mes. 337 à 344 Ostinato de "A1", augmentation

Flûtes, Clarinettes, Cors 3 & 4

Hautbois, Bassons, Trompettes, Cors 1 & 2 (alternés)

Violons I & II

Altos

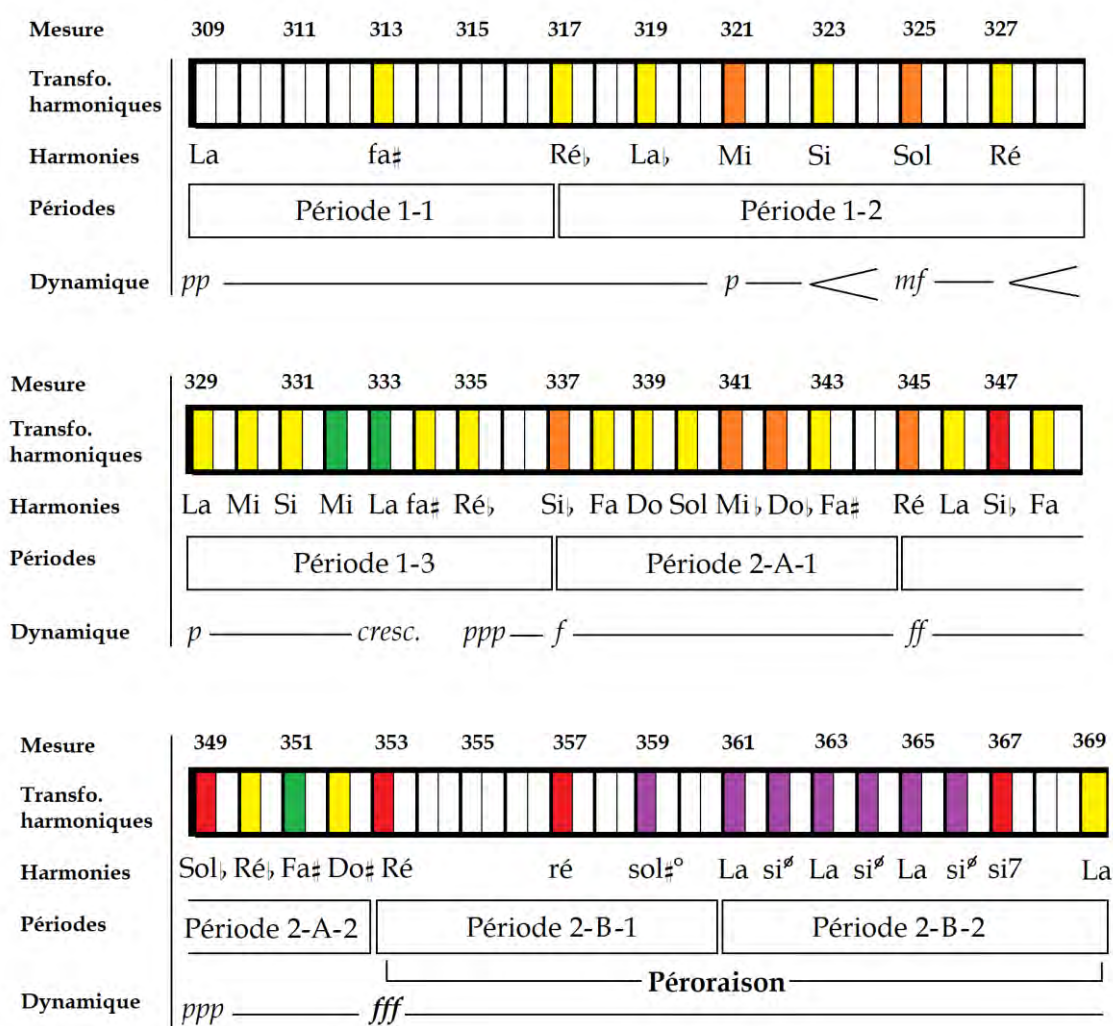
Violoncelles, Contrebasses

Puis, la réduction de *A1* à \sharp se déroule en deux temps : à partir de la mesure 317 (période 1-1), seule la « tête » du thème est conservée (à savoir ses deux premières mesures, ici qualifiées de *a*), donnant matière à une large progression harmonique qui se poursuit lors de la période suivante (1-3, mes. 329-336), laquelle marque la réduction de *a* à \sharp , à savoir le motif initial d'une mesure comprenant ce mouvement mélodique conjoint en triolets de noires. La réintroduction soudaine de l'ostinato initial du groupe *A* sous sa forme augmentée (mes. 337, voir l'exemple

⁵¹³ La clé n'est pas spécifiée pour les cordes : nous avons simplement reproduit le dessin de la ligne d'accompagnement et de son ostinato rythmique.

156) marque tout autant une étape supplémentaire dans la gradation déjà largement entamée que l'annonce imminente de la péroration attendue, qui va définitivement prendre corps dès le retour définitif de l'ostinato initial (section *B*), constitutif du dispositif de stratification ayant ouvert ce 1^{er} mouvement. Nous noterons également que la péroration s'appuie de façon spectaculaire sur la demi-phrase *a*, déclamée par l'ensemble des cuivres, tandis que l'ostinato y couvre, au travers des bois et des cordes, les deux registres extrêmes (avec notamment les flûtes dans le suraigu).

Figure 100 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 6 en la majeur*, WAB 106, 1^{er} mouvement, plan paramétrique général de la coda : transformations harmoniques, plan dynamique et périodisation.



Nous avons mis en évidence, au cours des lignes précédentes, une corrélation étroite entre la structuration périodique de cette coda et le traitement général du paramètre rythmique à l'intérieur de celle-ci : chaque période résulte en effet d'une cohérence et d'une stabilité interne dans le dispositif rythmique y étant adopté (retranchements successifs pratiqués sur l'idée mélodico-rythmique de départ, changements de stratification, réintroduction soudaine d'une strate au rythme caractéristique, etc...). Les grandes lignes de cette vaste gradation, entreprise dès la

mesure 309 et qui amène en plusieurs étapes successives à la péroration des 33 dernières mesures, sont ainsi en premier lieu esquissées par cette juxtaposition de périodes rythmiquement contrastantes. Afin de compléter cette vision d'ensemble, la figure 100 met en relation le plan formel de cette coda, déjà détaillé ci-dessus, avec l'ensemble des transformations harmoniques et des nuances dynamiques qui participent à son déroulement. Prenons la période 1-1. La nuance *ppp* y est constante, tandis que le seul changement d'harmonie mesure 313 coïncide avec la transposition de *AI*. La période 1-2, au cours de laquelle *AI* est réduit à ses deux premières mesures, est logiquement marquée par un resserrement dans la périodicité des changements d'harmonie : cependant, remarquons le positionnement particulier des deux transformations hexatoniques (*La_b-Mi*, mes. 321, puis *Si-Sol*, mes. 325), qui divisent cette période en trois segments de quatre mesures chacun ; remarquons également la coïncidence exacte entre ces changements d'harmonie et les évolutions dynamiques qui les sous-tendent.

La fin de la période 1-3 (mes. 336-337) coïncide également avec une « respiration » dynamique et harmonique (transformation espacée), laquelle précède le soudain changement dynamique *f* puis *ff* de la période suivante, appuyé par la transformation hexatonique *Ré_b-Si_b*. De façon plus générale, nous remarquerons que Bruckner évite ostensiblement toute série d'enchaînements harmoniques suffisamment longue pour affirmer une quelconque tonalité (série qui, par exemple, se serait matérialisée par deux ou trois transformations successives de couleur verte, de type ii-V-I), tout en évitant également le recours trop fréquent à des enchaînements de type chromatique, vecteurs de tension : ce procédé reste ici efficace – au travers notamment de l'usage ciblé de transformations hexatoniques – pour « suspendre » momentanément les tensions harmoniques, et, de fait, reporter l'attention de l'auditeur vers des paramètres simultanément plus évolutifs, à savoir le rythme et la dynamique. En revanche, une fois installée la configuration définitive (*tutti* orchestral, dynamique maximale, stratification statique), l'harmonie devient le seul paramètre permettant encore de « séquencer » la syntaxe musicale : d'où la dernière série de transformations répétées *La-si* demi-diminué-*si⁷-La*.

*Symphonie n° 8, Adagio*⁵¹⁴

Ce monumental mouvement lent (l'un des plus vastes de tout le répertoire symphonique) porte à un degré extrême la complexité et la profondeur du langage brucknérien. L'impression auditive fracassante procurée – notamment – par l'énorme phase de gradation qui ouvre la réexposition témoigne cependant, à l'analyse, d'un recours à des procédés compositionnels caractéristiques, aisément identifiables (dans le sens où l'on n'assiste pas à d'innovation majeure dans les techniques mises en œuvre, eu égard à ses réalisations antérieures) : comme si le génie de Bruckner se déployait non pas tant dans l'aspect spectaculaire ou rutilant du matériau de base employé mais dans le savoir-faire extrême avec lequel il a su puiser dans les ressources offertes par le contrepoint, par la stratification rythmique, par la variété et l'imprévisibilité des transformations harmoniques, par les combinaisons de timbres instrumentaux... pour élaborer des constructions à la fois totalement cohérentes et qui renferment une prodigieuse variété d'effets et d'éclairages différents.

⁵¹⁴ De façon générale, voir Korstvedt, *Bruckner 8th Symphony*, p. 54 et suivantes.

Cet Adagio, d'une longueur de 301 mesures (version 1890, Haas) ou de 291 mesures (version 1890, Nowak), présente une structure tripartite, parfaitement claire vue de l'extérieur, qui s'apparente de façon très discutable à un plan de forme sonate (« discutable » dans le sens où Bruckner s'autorise un grand nombre de libertés dans son traitement)⁵¹⁵. Chaque partie est ainsi clairement divisible en deux groupes thématiques *A* et *B*, de dimensions équivalentes ; mais l'on ne retrouve pas, du fait du caractère profondément méditatif et intériorisé de ces pages, d'opposition de caractères binaire et univoque entre ces deux groupes. Les énormes contrastes d'expression et de caractère que l'on va retrouver, dès la partie centrale, ne présentent aucune corrélation avec la construction initiale des idées thématiques elles-mêmes, par ailleurs fortement diversifiées à l'intérieur même de chaque groupe, du groupe *A* essentiellement : il suffira, pour s'en convaincre, de comparer le début de la réexposition avec la coda, qui se déploient pourtant toutes deux autour du même matériau. La 1^{ère} partie (sorte d'exposition de forme sonate) renferme ainsi deux groupes de thèmes (groupe *A*, mes. 1-46, groupe *B*, mes. 47-94, à l'intérieur duquel on distinguera une sorte de conduit, *Langsam*, mes. 81-94) ; la partie centrale développe le matériau thématique initial, dans le même ordre, en dépit de quelques enchevêtrements (développement de *A*, mes. 95-140, suivi du dév. de *B*, mes. 141-184). La dernière partie, très déséquilibrée, propose une version à la fois hypertrophiée et fortement remaniée de *A* (mes. 185-254), suivie d'une simple évocation (voire de « réminiscence ») de *B*, d'une durée de 4 mesures. Une coda, au cours de laquelle le ton principal (*ré*, majeur) est définitivement stabilisé (ce qui est habituel chez Bruckner) assure un retour au calme aux allures de méditation ; elle reprend le matériau du groupe *A* (mes. 259-291). Notons que le cheminement tonal de ce groupe *A* présente une grande complexité, qui méritera d'être analysée plus en détail (nous y reviendrons dans le chapitre suivant) ; mais nous allons nous intéresser ici, en dehors de toute controverse liée au traitement particulier de la forme dans ce mouvement (ce n'est ici pas le propos) à la stratégie mise en œuvre par Bruckner pour engendrer l'énorme gradation débouchant sur le point culminant atteint mesure 239 (version Nowak) : c'est évidemment le paramètre rythmique qui va permettre à la fois de « sublimer » le matériau initial, mais aussi d'apporter toute la progressivité nécessaire (voire même indispensable), via des changements de stratification multiples, à un déploiement de tension soutenu sur une durée si conséquente (près de 60 mesures).

Avant d'aborder la gradation elle-même, intéressons-nous au préalable au matériau thématique constitutif du groupe *A*, sur lequel la gradation en question va se construire de façon exclusive. Nous y distinguerons une période principale *A*, qui, après deux mesures d'introduction où les cordes installent un ostinato rythmique au dessin caractéristique (rythme ternaire suivi d'une syncope), fait l'objet de deux présentations successives : mesures 3-10 (voir l'exemple 157a), puis mes. 11-20 (période qualifiée de *A'*, avec des variations d'ordre mélodique au cours de

⁵¹⁵ La forme de cet Adagio présente plusieurs aspects contredisant le « cahier des charges » de la forme sonate. Langevin évoque à son sujet un « grand lied-sonate à trois sections principales » (voir *Bruckner*, p. 183), tandis que Werner Notter détaille de façon pertinente l'ensemble des points d'élaboration de la structure qui posent légitimement question, que sont notamment l'absence de résolution tonale lors de la « réexposition », au sein de laquelle le groupe *B* est quasiment éludé, mais aussi la trop grande diversité interne du « groupe *A* », qui, de fait, porte à lui seul l'essentiel des enjeux d'expansion du mouvement (« der Komplex [le groupe *A*] ist gänzlich teilschematisiert [schématisé en parties différentes]. Verschiedene seine Teilschemata reflektieren auf die Form als ganze », voir *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*, p. 105.

cette seconde présentation, exemple 157b). Cet ensemble est suivi d'une « période secondaire » qui s'appuie sur « l'échelle céleste⁵¹⁶ » pour ouvrir une progression harmonique agrémentée par des arpèges à la harpe (mes. 21-28, exemple 157c)⁵¹⁷.

Exemple 157a – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 3-10, cordes, période principale A, première présentation.

⁵¹⁶ Voir Langevin, *Bruckner*, p. 25.

⁵¹⁷ Tout découpage de ce genre prête le flanc à des interprétations divergentes. Langevin isole ainsi les mesures 15-17 (notre 2a'), tandis qu'il soude notre 2b avec notre « période secondaire » (voir *Bruckner*, supplément en annexe, p. XXVI) : d'un point de vue du caractère, cela peut sembler pertinent. En revanche, la question de la périodicité, à l'aune de ce découpage, pose problème, dans le sens où Bruckner pensait de façon quasi-systématique par « périodes » d'une durée conventionnelle de 8 mesures (ce qui n'excluait pas les aménagements, les prolongations, les compactages...). Notre découpage prend en considération de façon prioritaire cet aspect, ce qui permet également de faire apparaître les points de « charnière » à l'intérieur de chaque période : A', au sein de la première section, se présente ainsi comme une seule et même période encadrée par deux périodes plus conventionnelles de huit mesures chacune. À l'intérieur de A', l'association de 2a' et de 2b semble également cohérente : physionomie de type antiphonique par opposition de registres, carrure de 2x3 mesures : le climax maintiendra la logique quasi responsoriale de cet enchaînement.

Werner Nottter traite ce matériau sous un angle encore différent, lié à sa vision (que nous partageons totalement) guidée par la forte segmentation caractérisant ce groupe A. Voir *Schematismus*, p. 105 : les 28 premières mesures sont découpées en quatre parties : A, *Hauptthema* (mes. 1-6), B (mes. 7-10), A' (mes. 11-14), C (mes. 15-17) et D, qualifié « d'épilogue » (mes. 18-28). Le lien fort entre B et C est évoqué, sans que la nomenclature choisie ne l'établisse. De même, le fait de placer à un même niveau une période de 10 mesures et une demi-phrase de 3 mesures peut également poser question.

Exemple 157b – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 11-20, violons, trombones, cordes puis doublures, période A'.

Violons

Trombones

Cordes

11

Phrase 1

2a' (arpégé)

mf

p

cresc. sempre

ff

p

cresc. sempre

ff

2a'

2b

Violons + Fl., Hb., Cl. (à partir de la mes. 15)

Bassons, Cors Trombones (mes. 15)

Cordes

p dim.

p dim.

Exemple 157c – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 21-28, réduction pour piano (puis harpe), période secondaire.

3a

21

3b

"Echelle Céleste"

3c

Mes. 21-22 : cordes seules

Mes 23-24 : ajout des hautbois, des clarinettes, des bassons, des cors, des trompettes, des trombones, du tuba

Mes 25-28 : cordes et harpe

Harpe

25

pp

pp

p

cresc. sempre

mf

ff

f

dim.

p

dim.

pp

Remarquons la complexité du lien établi entre *A* et *A'* : tandis que le contour mélodico-rythmique de la phrase 1 reste quasiment identique (alors que l'harmonie sous-jacente devient nettement plus glissante mesure 11), la phrase 2, totalement incertaine harmoniquement dans sa version première et s'y déployant autour d'un double mouvement conjoint descendant parcourant plus d'une octave, voit dans *A'* ses deux demi-phrases *2a* fusionner en un nouvel élément (*2a'*, mes. 15-17), suivi d'une demi-phrase *2b* que l'on pourrait, d'un point de vue purement narratif, qualifier de « dissipation », « d'affaissement » ou de « stabilisation ». Notons que *2a'* s'appuie sur la même base rythmique que ses devancières, tandis que les deux arpèges ascendants peuvent s'interpréter comme une sorte de « réponse », à distance, à ces deux mouvements mélodiques descendants *2a*. Notons également la subtilité avec laquelle Bruckner compacte *2b* sur une durée de trois mesures, lesquelles présentent une forte disparité interne dans la répartition des valeurs rythmiques utilisées (les squelettes rythmiques des mesures 7 et 15 sont identiques, tandis que la mesure 16 présente une accumulation de valeurs de plus en plus resserrées, jusqu'au large appui de la mesure 17 qui brise soudainement cette dynamique d'accumulation). Ainsi, l'impression auditive produite par ces trois mesures, du point de vue de la perception du temps, pourrait paraître contradictoire, ce qui nous semble délibéré de la part de Bruckner : le dessin rythmique initial de la mesure 16 est à la fois fortement densifié puis soudainement suivi d'une blanche doublement pointée qui « étire » le temps ressenti, sur une durée totale pourtant inférieure à celle de la phrase 2. La demi-phrase *2b* semble également avoir été pensée pour servir de « contrepoids » au puissant élément ascendant qui la précède ; elle coïncide également avec la suspension soudaine de l'ostinato initial : nous verrons le rôle qui sera le sien à l'issue de la gradation. La période secondaire consiste en trois segments distincts (*3a*, *3b*, *3c*). Elle présente un intérêt essentiellement harmonique et transitionnel, en permettant à la fois de préparer l'arrivée du groupe *B* et de basculer sur la seconde section de ce groupe *A* ; chacune de ses présentations déploie une progression harmonique légèrement différente, dont les inflexions sont subtilement camouflées par le haut degré d'élaboration apporté aux séries d'enchaînements (nous y reviendrons également par la suite).

Figure 101 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 1-46 (groupe *A*, exposition) périodisation et charnières harmoniques.

Mesure	3	11	21	29	39																							
	Section 1 (28 mes.)						Section 2 (18 mes.)																					
Intro.	A 8 mes.				A' 10 mes.				Période secondaire 8 mes.				A' 10 mes.				Période secondaire 8 mes.											
	Phr. 1		2		Phr. 1		2a'		2b		3a		3b		3c		Phr. 1		2a'		2b		3a		3b		3c	
	1a	1a'	2a	2a	1a	1a'					3a		3b		3c		1a	1a''					3a		3b		3c	
Accord	Ré ₂ , —		si Sol ⁷				Ré ₂ , ⁷ Sol ₂ , ⁷				Fa Ré ₂ ,				Mi ₂ , ⁷ La ₂ , ⁷				Sol									

Ce large complexe mélodique (qui contient une période principale *A* répétée de façon variée, puis une période secondaire) représente la première des deux sections constitutives de ce groupe *A* (voir son plan détaillé dans la figure 101). La section 2 est plus ramassée, *A'* (mes. 29-38)

s'y présente avec une phrase 1 qui démarre dans le ton principal (comme mes. 3), la demi-phrase *1a*'' procédant cette fois-ci uniquement par chromatisme ascendant, tandis que les deux arpèges (demi-phrase *2a*') se font sur l'accord de *Si* (contre *La* mes. 15-17, nous renvoyons à l'exemple 157b), ce qui décale également la période secondaire un ton plus haut qu'initialement.

L'indétermination harmonique est assez marquée : comment, par exemple, interpréter l'accord terminal de chaque période secondaire, lequel ponctue une progression de cinq accords majeurs, à l'état fondamental, dont les basses s'enchaînent à intervalle (en hauteur nominale s'entend) de quarte juste descendante ? (Respectivement *Ré_b-La_b-Mi_b-Si_b-Fa* mes. 25-27, revoir l'exemple 157c, puis *Mi_b-Si_b-Fa-Do-Sol* mes. 43.-45). Notons que le fait de transposer un ton plus haut cette progression produit mécaniquement un décalage intéressant, comme si la seconde progression reprenait la précédente en y ajoutant deux enchaînements de quarte descendante supplémentaires...D'où le fait que nous avons préféré indiquer plus simplement, dans la figure 101, le premier et le dernier accord de chaque période, afin d'apprécier les points de jonction d'un cheminement tonal qui passe fréquemment par les degrés II (*Mi_b*), IV (*Sol_b*) et V (*La_b*) du ton principal, tout en s'achevant sur *Sol* (en relation de triton avec celui-ci).

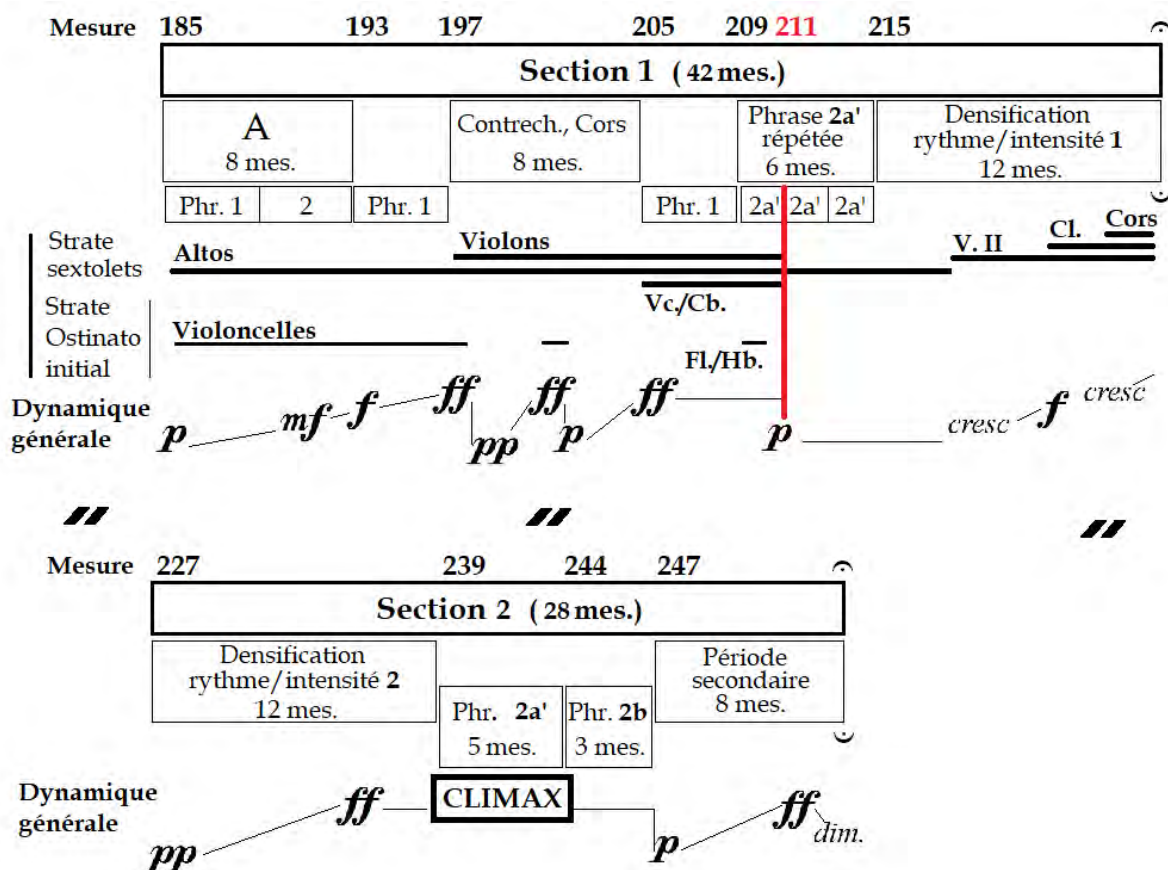
Cet ensemble, très instable harmoniquement comme nous venons de le voir, présente néanmoins une certaine homogénéité rythmique, caractérisée par la légère friction engendrée, comme dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 6*, par la superposition de cette strate d'ostinato rythmique – qui se caractérise par un balancement ternaire sur le 1^{er} et le 3^{ème} temps de chaque mesure –, avec une ligne mélodique supérieure construite exclusivement sur des valeurs rythmiques binaires (à l'exception notable du quintolet de doubles qui, lui-aussi, est amené à « froter » avec le rythme ternaire auquel il se superpose). À l'exception des trois dernières mesures de *A'* et de la période secondaire, quasiment homorythmiques (si l'on excepte les arpèges de la harpe qui « remplissent » simplement les valeurs longues des cordes), ce groupe *A* se structure rythmiquement autour de la juxtaposition de ces deux strates (ostinato et ligne mélodique).

Intéressons-nous maintenant à la réexposition, laquelle renferme cette large gradation déjà évoquée à plusieurs reprises. Sa structure est complexe, même si elle consiste pour l'essentiel en une recombinaison du matériau issu du groupe *A* présenté plus haut. La figure 102 en offre un aperçu, déduit du matériau thématique précédemment employé. Notre première remarque va porter sur les proportions relatives de ce groupe, calquées sur son devancier de l'exposition. Pour rappel, le groupe *A* y affichait une longueur de 46 mesures : 28 mesures pour la section 1, 18 pour la section 2. Les proportions de ces deux sections sont manifestement régies par une relation liée au « nombre d'or » : $28/18=1.55$ (valeur approchée de 1.618, dans les strictes limites d'une carrure s'appuyant sur des nombres pairs de mesures)⁵¹⁸. Bruckner semble avoir reporté cette relation lors de la réexposition, en multipliant la durée de chaque section par 3/2 :

⁵¹⁸ Harry Halbreich, dans un article portant le titre « Un fil d'Ariane dans le labyrinthe des paradoxes » évoque le nombre d'or concernant la *Symphonie n° 6* de Bruckner. Nous n'avons pas retrouvé la référence initiale de cet article (qui semble être une notice discographique) mais le magazine *Crescendo* l'a publié sur son site internet. Voir la page consultée le 11 avril 2023 : <https://www.crescendo-magazine.be/dossier-bruckner-les-symphonies-n00-a-n2-et-les-questions-des-editions/>

les deux nouvelles sections, prenant place de part de d'autre du point d'arrêt de la fin de la mesure 226, présentent des durées respectives de 42 mesures (soit $28 \times 3/2$) et 28 mesures (soit $28 \times 3/2$, arrondi au chiffre pair supérieur afin de conserver un nombre pair de mesures). De fait, les proportions relatives des deux sections sont conservées.

Figure 102 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, groupe A (réexposition, mes. 185 et suivantes), plan général et gradation.



Encore plus étonnant, il semblerait que le plan dynamique élaboré à l'intérieur de chacune de ces deux sections permette également de reproduire cette proportion de façon scrupuleuse. Prenons par exemple la section 1, d'une durée de 42 mesures (soit mes. 185-226), et remarquons la brutale baisse d'intensité qui se produit mesure 211 (contraction de la strate de sextolet, resserrement soudain de la texture orchestrale et baisse générale de l'intensité, de *ff* à *p*). Cette rupture, matérialisée en rouge sur la figure 102, segmente ainsi cette première section en deux grandes « vagues » d'intensité : la première, en amont, présente une durée de 26 mesures (soit de la mes. 185 à la mes. 210 comprise) et procède elle-même par deux paliers successifs, de durée équivalente ; la deuxième, en aval, présente une durée de 16 mesures ; si l'on divise 26 par 16, on obtient à nouveau une valeur très proche de 1.618 (1.625 précisément). La deuxième section (mes. 227-254) procède également par vagues successives : la première amène le climax

sur l'augmentation rythmique de $2a'$, la seconde s'appuie sur l'échelle céleste et son prolongement, au sein du dernier retour de la période secondaire, pour se conclure par un second point d'arrêt (fin de la mes. 254).

Nous noterons que la proportion du « nombre d'or » semble ici coïncider avec la charnière articulant la fin du climax et le début de la « réponse » de $2b$ (soit à la fin de la mesure 243, ce qui diviserait la section en deux segments de 17 puis de 11 mesures, tandis que $17/11=1.55$ valeur approchée)⁵¹⁹.

En parallèle à cette approche qui vise manifestement à inscrire ce que nous pouvons désormais qualifier de « plan dynamique » dans une recherche précise de relations de proportions sur le plan de la structure formelle, Bruckner va recourir à un travail rythmique particulièrement élaboré, lequel va précisément permettre à ces « vagues » d'intensité d'acquiescer une force accrue, grâce au fait que chaque nouvelle vague pourra se déployer sur un dispositif rythmique différent et renouvelé par rapport à celle qui la précède. Comme à son habitude, Bruckner va exploiter ce paramètre rythmique selon deux axes, du reste complémentaires : la densification ou le resserrement des valeurs rythmiques elles-mêmes, dans une dimension horizontale (par diminution ou par accumulation), puis la stratification, dans une dimension verticale (complexification de la texture stratifiée, rythmes disparates engendrant des frictions, permettant d'établir de forts contrastes avec des phases plus homorythmiques).

Le retour de A (mes. 185) marque ainsi l'adjonction d'une strate en sextolets de doubles-croches aux altos, directement notée avec une mesure à $12/8$ (que nous avons simplement notée avec des triolets sur notre exemple), qui complète le dispositif initial (voir à la fois la figure 102 et l'exemple 158). Cette strate va progressivement s'étendre à l'ensemble des cordes, se substituant même à l'ostinato initial, ce processus de substitution étant concomitant à l'enchaînement des différentes périodes ou phrases. Pour l'heure, c'est au moyen d'une stratification associant ce « tapis » de sextolets de double-croches aux altos et l'ostinato initial aux violoncelles et contrebasses que le premier palier d'intensité *ff* est atteint, au bout de 12 mesures.

⁵¹⁹ Les divergences sensibles entre les différentes versions alimentent ce débat. Ainsi, dans quelle mesure Bruckner privilégiait-il tel ou tel paramètre plutôt qu'un autre lors des phases successives de remaniements (carrure des périodes, nombre de répétitions d'un élément isolé, à mettre naturellement en balance avec ce que nous avons entrevu ici, à savoir la conciliation de cette périodicité avec des relations de proportions à plus grande échelle). Les choix opérés n'étaient pas univoques et dépendaient naturellement du contexte, Bruckner ayant connu des périodes de doute et d'incertitude assez aigües. Nous renvoyons au travail de Dermot Gault, le plus précis en la matière (*The New Bruckner*).

Ce passage a ainsi fait l'objet de plusieurs retouches entre ce que nous qualifions aujourd'hui de première version (1887) et de deuxième (1890), tandis que la version de 1890 elle-même témoigne d'une nette divergence entre l'édition de Robert Haas et celle de Leopold Nowak. Haas a ainsi réintroduit une période de 10 mesures sur laquelle Bruckner a longtemps hésité (il l'a soit supprimée, soit réduite à 6 mesures dans une version intermédiaire de l'Adagio qui n'a pas été publiée) : cette période prendrait ici place avant la mesure 209, ce qui affecte directement les relations de proportions et les vagues d'intensité concomitantes. Elle est par ailleurs fréquemment intégrée, en annexe, dans la plupart des éditions de travail courantes de type Eulenburg ou autres. Voir Langevin, *Bruckner*, p. 190 à 194 et surtout la p. 193. Voir également Gault, qui illustre de façon précise cette période par des exemples et en qui contextualise parfaitement les enjeux (*The New Bruckner*, p.160 et suivantes).

Exemple 158 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 185-188, clarinettes, cors et cordes, retour de A (début de la réexposition) et nouvelle texture stratifiée sous-jacente.

185

Cl., Cors, V. II

Violons I

Altos

Vc./Cb.

p

pp

Nouvelle strate

A ce moment précis, Bruckner opère une première rupture (nous renvoyons à la figure 102, mes. 197) : l'intensité chute et la strate d'ostinato disparaît, tandis que le tapis de sextolets se renforce, doublé à l'octave (violons et altos). Les cuivres endossent dès lors un rôle mélodique dans une nouvelle configuration, plus resserrée, qui va donner lieu à une deuxième « poussée » d'intensité, en deux phases assez rapprochées (soit deux fois quatre mesures) : c'est la période qualifiée de « contrechant-cors » dans la figure 102 (mes. 197-204). Le lecteur reconnaîtra dans l'exemple 159 le travail contrapuntique qui a engendré à la fois la ligne mélodique harmonisée confiée aux trompettes et aux trombones, mais aussi, de façon moins stricte, le contrechant des cors, cependant clairement dérivé de *1a* et qui décline le rythme pointé, caractéristique du matériau motivique initial, sous diverses formes.

Exemple 159 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 197-200, cuivres, violons et altos, gradation, première rupture d'intensité.

197

Cors

Trompettes, Trombones, Tuba ctb.

Violons, Altos

ff

pp

cresc.

pp

cresc.

ff

pp

cresc.

dérivé de "1a"

"2a" augmenté et renversé

(La,) Do — Ré7 — Mi, — Si, — Mi, — Ré7 —

199

Cors

Trompettes,
Trombones,
Tuba ctb.

Violons,
Altos

mf cresc. f marc. > cresc. ff

mf cresc. mf cresc. ff

si, ————— Do, ⁶ ————— Mi

La poussée d'intensité se cale quant à elle sur la progression harmonique resserrée qui est mise en œuvre. Bruckner reproduit une deuxième fois, dans ce qui s'apparente à une marche harmonique, ce modèle de quatre mesures ; une comparaison rapide entre le modèle et sa reproduction fait toutefois apparaître de subtiles modifications dans les enchaînements harmoniques proposés (voir la figure 103), lesquels s'appuient sur un vocabulaire qui, pour le moment, semble délibérément éviter les enchaînements élaborés d'accords de septième. Nous y noterons plus particulièrement le placement « charnière » d'enchaînements de type hexatonique (*La*-*Do*, mes. 196-197).

Figure 103 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 197-201 et mes. 201-205, épisode de gradation et progressions harmoniques comparées.

Mesure	197	198			199	200	201
Temps	1	4	1	2	3	4	1
Accord	Do	Ré7	Mi _b	Si _b	Mi _b	Ré	Mi
Mesure	201	202			203	204	205
Temps	1	4	1	2	3	4	1
Accord	Mi	Fa#7	Sol	Ré	Sol	Fa#7	Si
					Si	mi ^o	si _b

Transposition stricte, tierce maj. Modèle brisé

Cette double-poussée d'intensité permet d'atteindre le premier « plateau », qui recombine *tutti* et *ff* la phrase 1 et le double arpège *2a'* (mes. 205-210). Nous noterons que jusqu'à ce premier point culminant, les différents paramètres semblent avoir fait l'objet d'un traitement séparé,

comme « retenus » dans leurs effets de gradation potentiels, en simple appui d'un flux mélodique qui a conservé sa prédominance au sein des différents dispositifs proposés. Ainsi, seul le paramètre dynamique a réellement amorcé une gradation au cours des 12 premières mesures (lesquelles témoignaient à la fois d'une stratification rythmique statique et d'harmonies peu élaborées), tandis que le paramètre harmonique a clairement assumé un rôle prépondérant au cours de la période suivante, les inflexions dynamiques y étant clairement déduites de ces progressions à la fois plus élaborées et plus resserrées que précédemment (le rythme y restant non évolutif). Après la courte transition consécutive à la rupture d'intensité brutale de la mesure 211, au cours de laquelle un nouveau dispositif de départ est réinstallé (cordes seules : 2a' aux violons I, complétés par un contrechant des violons II, tapis de sextolets aux altos, valeurs longues aux violoncelles/contrebasses), Bruckner va cette-fois ci associer l'ensemble des « outils » paramétriques de gradation dont il dispose pour amener en deux temps (soit deux fois 12 mesures, de part et d'autre du point d'arrêt délimitant les deux sections) le climax de la mesure 239.

Exemple 160 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, Adagio, mes. 215-222, cordes, aperçu de la première phase de « densification rythme/intensité » au sein de la gradation.

The image shows a musical score for strings, divided into three stages: Etape 1, Etape 2, and Etape 3. Etape 1 (measures 215-218) is labeled 'Cellule' and 'Miroir'. Etape 2 (measures 219-222) is labeled 'Cellule rythmique'. The score shows a progression from a simple melodic line in the violins to a complex rhythmic texture involving all string parts.

Intéressons-nous plus en détail à cette première phase de « densification rythme/intensité » (mes. 215-226). Le fil conducteur en est la cellule mélodico-rythmique de quatre croches, jouée par les violons, et probablement dérivée du quintolet de double-croches qui clôture 2a'. Bruckner la place au sommet de son dispositif, lequel va accompagner l'ascension de cette cellule par étapes successives (voir l'exemple 160). L'étape 2 marque à la fois un léger accroissement de la dynamique et l'ajout simultané en « miroir » de cette cellule (violons II, puis altos) ; l'étape 3 marque l'introduction d'une nouvelle cellule rythmique aux violoncelles et aux contrebasses,

sur un crescendo continu ; à tel point que l'auditeur, en l'absence d'élément mélodique suffisamment conséquent, ne peut que rapidement réduire ce passage à une texture rythmique à la fois serrée et dynamique, au sein de laquelle l'ensemble des paramètres, de par leur évolution synchronisée (harmonies resserrées, augmentation de l'intensité, mouvements chromatiques ascendants), concourent à accroître l'effet de gradation recherché. Notre exemple n'a ainsi volontairement retenu que le squelette rythmique de la strate de sextolets et des autres strates, de façon plus progressive.

L'étape suivante (mes. 223-224, exemple 161) est marquée par la diminution rythmique du dessin des violoncelles/contrebasses (ce qui, mécaniquement, produit à la fois une densification de la texture et un resserrement du chromatisme ascendant qui en résulte). La cellule des violons et des altos disparaît ; elle est remplacée, sur la même base rythmique, par une série d'arpèges. Cette nouvelle texture est compliquée par l'adjonction des cors et des trompettes, qui suivent la montée de basse chromatique impulsée par les cordes graves, tandis que les clarinettes alimentent par des notes répétées la strate de sextolets. Ce dispositif est prolongé sur les deux mesures suivantes, jusqu'au point d'arrêt (fin de la mes. 226).

Exemple 161 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en do mineur*, WAB 108, 3^{ème} mouvement, *Adagio*, mes. 223-224, aperçu de la seconde phase de « densification rythme/intensité » au sein de la gradation.

La seconde phase de « densification rythme/intensité » est pensée de la même façon que la première, par le redémarrage mes. 227 d'une ultime « poussée » généralisée débouchant sur le climax de la mesure 239. L'ensemble des paramètres y évoluent de façon concomitante, par blocs successifs de deux mesures qui marquent autant d'étapes permettant de séquencer le processus. Nous retrouvons ainsi mesures 235-236 une texture stratifiée très proche de celle de l'exemple précédent, à la différence notable de la ligne de basse ascendante des violoncelles/contrebasses, doublée *ff* et *marcato* par les cuivres. Cette large ligne ascendante permet d'atteindre un dernier « point de fixation » (mes. 237-238), immobilisé sur l'accord de sixte

augmentée de *Do*♭. À cette occasion, la tête du squelette rythmique de *2a'* réapparaît, comme pour anticiper le climax qui va reprendre *tutti* cette formule.

Conclusion partielle

Nous avons déjà largement insisté sur l'importance capitale du paramètre rythmique, *via* la nature même des unités motiviques employées, dans le processus d'élaboration des thèmes chez nos deux compositeurs ; il était évident que cette spécificité rythmique de la microstructure (martelage de la pulsation, matériau de base limité à un nombre restreint de motifs rythmiques aisément reconnaissables, diversification sensible dans l'usage et la combinatoire de motifs apparentés, porosité entre ces motifs et les strates d'accompagnement qui allaient y être associées) aurait des incidences sur le paramètre rythmique dans sa dimension « dynamique » et orchestrale. Ainsi, nous avons pu constater, au travers des exemples analysés ci-dessus, l'étonnante similitude dans le traitement à grande échelle du paramètre rythmique chez nos deux compositeurs. Ces similitudes doivent être classées dans deux catégories distinctes de procédures compositionnelles.

Première catégorie, la mise en œuvre et l'installation de textures rythmiques statiques, par stratification. L'usage de l'ostinato rythmique est caractéristique : chez Schubert, il semble directement lié à l'écriture employée pour l'accompagnement au piano de ses *Lieder*, au sein desquels se succèdent le plus souvent trois ou quatre *patterns* rythmiques distincts, et dont le caractère s'adapte à la section du texte poétique qu'ils soutiennent. Dans ses symphonies, le recours à l'ostinato rythmique est quasi-systématique et semble répondre aux mêmes stratégies : en fonction des caractéristiques du rythme employé (pointé, syncopé, etc...), il sera vecteur de statisme voire de lourdeur « calculée » (comme au début de « l'Inachevée ») ou, au contraire, de dynamisme et de légèreté (comme dans le second groupe thématique du Finale de « La Grande », à partir de la mesure 169) ; il permet dans tous les cas le maintien d'une certaine « tension » énergétique d'autant plus importante que le matériau présente des propriétés extensives qui seront pleinement exploitées par nos deux compositeurs (« les divines longueurs » évoquées par Schumann à propos de « La Grande »). Cet usage de l'ostinato est également vecteur de contraste, lors de juxtapositions parfois abruptes (soit à l'échelle d'un groupe thématique, soit à l'échelle d'une section, voire même à l'échelle d'un bloc de quelques mesures, le 1^{er} mouvement de « l'Inachevée » proposant l'ensemble de ces configurations). Ces juxtapositions permettent, le plus souvent, de délimiter des régions formelles dont les transitions sont, à l'aune du modèle *classique* d'Hepokoski et Darcy, relativement escamotées ; elles permettent également, de façon plus localisée, de caractériser des *topiques* (ou *caractères*), dont les apparitions ou réapparitions soudaines seront perçues avec netteté (nous renvoyons aux différents *topiques* du début du 2^{ème} mouvement de « La Grande », ainsi qu'à l'effet saisissant que produit toujours la clarification rythmique, chez Bruckner, lors de l'apparition d'un épisode de type « choral »). De même, la caractérisation de tel ou tel élément thématique par son association explicite avec un *pattern* rythmique spécifique va exercer son influence sur les modalités ultérieures de développement de ces éléments, où diverses configurations seront possibles (maintien de l'association initiale ou, au contraire, fragmentation et retraitement séparé des idées thématiques et de leurs *patterns* rythmiques afférents). En outre, on observera le plus souvent,

chez Schubert, une transition entre deux groupes thématiques particulièrement brève, et de part et d'autre de laquelle deux *patterns* rythmiques distincts seront nettement installés et perceptibles. De là à avancer l'hypothèse que cette omniprésence rythmique s'avère difficilement compatible (en tout cas chez Schubert) avec la mise en œuvre de transitions thématiques et harmoniques subtiles et relativement prolongées... Bruckner semble également avoir fait sien ce procédé, mais ce dernier semble avoir été plus attentif à des effets de texture par stratification plus complexes, et ce même si le 1^{er} mouvement de la *Sixième* s'appuie sur des processus rythmiques analogues à celui de « l'Inachevée », avec un nombre limité de strates et un ostinato rythmique qui exerce une influence particulièrement prégnante sur l'ensemble du discours (et tout particulièrement sur la perception que l'on se fait de son écoulement). Précisons également que la superposition de telle ou telle strate d'ostinato rythmique peut potentiellement engendrer ce que l'on a qualifié de « frictions » ou de « tensions » rythmiques, utiles pour stratégiquement conférer davantage de dynamisme (ou de tension, de façon plus localisée) à l'écoulement du flux musical. De même, la juxtaposition de dispositifs de stratification rythmique distincts pourra produire un effet cumulatif.

Deuxième catégorie, l'évolution dynamique du paramètre rythmique à des fins de gradation. Ce processus découle partiellement du précédent : en effet, dès que l'on va chercher à « s'extraire » d'une phase assez prolongée au cours de laquelle un ostinato rythmique statique se déroule, deux solutions se présentent. Soit l'ostinato est brutalement suspendu, ce qui produit évidemment pour effet de focaliser l'attention de l'auditeur sur ce point précis, soit l'on décide de procéder de façon plus progressive : la « liquidation » témoigne de cette recherche de progressivité, par espacement gradué des motifs rythmiques (par augmentation rythmique, éventuellement) et de leur réitération ; ce processus va également pouvoir s'appliquer aux strates supérieures qui contiennent le matériau thématique lui-même : les codas brucknériennes sont à cet égard paradigmatiques, en ramenant progressivement les thèmes à leur idée motivique première. Si l'on change de perspective et que, au lieu de diminuer la tension, la densité ou bien encore la complexité du dispositif rythmique, on cherche au contraire à l'accroître, il suffira d'inverser le processus et, éventuellement, de le synchroniser à une accumulation de strates concomitante : le subtil dosage des différents paramètres complémentaires (intensité, notamment) permet ainsi d'engendrer des phases de gradation et de libération d'énergie spectaculaires, qui sont probablement l'un des points les plus prégnants du style symphonique brucknérien et de sa filiation évidente avec Schubert. En effet, nous avons pu constater que les gradations les plus élaborées (telles que celle de l'Adagio de la *Huitième* qui a fait l'objet de notre dernier exemple), quelles que soient la diversité et la complexité des artifices compositionnels qui y sont employés, répondent à un véritable *plan*, structuré de façon strictement verticale, et à l'intérieur duquel les différentes étapes voient leur périodicité rigoureusement calibrée. En partant du principe que la durée et la périodicité interne (scrupuleusement organisées selon le respect de proportions à grande échelle) de ces phases de gradation ont été préalablement mesurées, leur contenu s'apparente ensuite à un « remplissage » qui se densifie par paliers successifs, lesquels correspondent aux différents jalons préalablement positionnés – le plus souvent sur des segments pairs de quatre, six ou huit mesures. La densification (ou le resserrement) des motifs rythmiques y sont caractéristiques, de même que les ablations, compactages ou retranchements partiels de ces motifs (comme au début du développement du 1^{er} mouvement de

« l'Inachevée »). Le tuilage, l'ajout de strates rythmiques complémentaires, de tenues, de doubles instrumentales, l'élargissement de l'ambitus orchestral, ainsi que le soin apporté à la ligne de basse, qui pourra mettre en œuvre des mouvements chromatiques ascendants avant de se « fixer » sur une pédale, font également partie des stratégies les plus fréquemment recensées dans nos différents exemples. Nous avons également pu remarquer que l'usage rigoureusement hiérarchisé des différentes nuances d'intensité (calibrées selon un véritable *plan* dynamique) y est devenu systématique, amplifiant encore l'impact de ces phases de croissance et de libération d'énergie, tandis que la nature et la périodicité des transformations harmoniques qui s'y insèrent y jouent un rôle décisif, selon que ces phases soient rhétoriquement affirmatives, ou, au contraire, génératrices d'incertitude et de tension dramatique : c'est ce dernier paramètre qui va faire l'objet d'une investigation plus détaillée dans le chapitre suivant.

III. Progressions harmoniques de proximité

Avant-propos et proposition d'extension de notre méthode d'analyse harmonique

Remarques préliminaires

Dans la continuité des conclusions provisoires dressées à l'issue de la première partie de notre travail, le présent chapitre va nous permettre d'examiner en détail les progressions harmoniques de proximité les plus élaborées et les plus complexes que renferme notre corpus. Une fois encore, la proportion d'exemples respectivement puisés chez Schubert et chez Bruckner va souffrir d'un déséquilibre encore plus accru qu'au cours des deux précédents chapitres, de par l'inachèvement, dont pâtit fortement l'harmonie, de plusieurs œuvres clés du répertoire schubertien abordées au cours des chapitres précédents (à savoir les *Symphonies n° 7* et *n° 10*, même si cette dernière pourra partiellement être exploitée). Cependant, « l'Inachevée » recèle un certain nombre de progressions instructives, qui vont nous permettre d'affiner nos premières conclusions en vue de dresser un profil-type, lequel pourra ensuite être confronté aux exemples brucknériens les plus significatifs (sans prétendre à l'exhaustivité, que la taille des symphonies de Bruckner rend honnêtement impossible à atteindre).

Ce chapitre va, pour l'essentiel, attirer notre attention sur les progressions harmoniques dites « de surface » ou de « proximité » à la fois les plus élaborées et les plus révélatrices d'un *style* ou de procédures afférentes réellement personnalisées, que nous trouverons – notamment – dans les phases de transition, d'intensification, d'accroissement et de maintien de la tension, ou bien encore de modulation les plus élaborées. Cependant, à l'instar des deux précédents chapitres – qui ont proposé des allers-retours et des correspondances entre des paramètres qui se sont révélés le plus souvent étroitement imbriqués, motif, phrase, périodicité, rythme sous ses différents aspects – les pages qui vont suivre proposeront également des passerelles, tant avec certains passages déjà traités (épisodes de gradation rythmique, notamment) qu'avec certains aspects *a priori* réservés à notre dernier chapitre sur la forme. En effet, nous avons déjà pu remarquer l'importance stratégique de certaines progressions harmoniques dans la définition même du cadre formel, notamment en ayant mené des comparaisons ciblées entre un segment précis et sa réitération, plus ou moins modifiée, au cours d'une réexposition de forme sonate.

« L'araignée de Boretz » et le transfert de ses propriétés dans le *Tonnetz* polyvalent

Avant d'aborder les exemples de progressions harmoniques à proprement parler, il nous semble préalablement utile d'insérer ici une nouvelle avancée liée à l'usage de notre *Tonnetz* dit « polyvalent ». Celle-ci devrait nous permettre d'exploiter plus efficacement, notamment à des fins comparatives, les données recueillies au travers de nos différents exemples. Au cours de ces pages, nous avons déjà eu recours à plusieurs reprises au *Tonnetz* polyvalent afin d'illustrer

certaines progressions élaborées autour d'accords de septième. Ces progressions avaient retenu notre attention par leur habileté, *via* la mise en œuvre d'une conduite parcimonieuse des voix, à « noyer » certains accords (la septième de dominante, notamment, ainsi que son équivalent enharmonique de sixte augmentée) en les détournant parfois de leur fonction conventionnelle de résolution cadentielle communément admise au sein de la syntaxe harmonique tonale. Au-delà des progressions dites « hexatoniques » ou « octatoniques », réservées le plus souvent soit à un seul et soudain changement d'harmonie, soit à la mise en œuvre de séquences, le parallèle le plus saillant que nous avons ainsi pu établir entre l'harmonie de proximité mise en œuvre par nos deux compositeurs réside ainsi dans le fait que le goût qu'ils semblaient partager (et que nous partageons également) pour les relations harmoniques complexes et ambiguës a trouvé dans les propriétés intrinsèques des différents accords de septième un terrain d'expression à leur convenance. Ce phénomène de porosité de ces différents accords au contact du chromatisme a maintes fois été évoqué au cours de ces pages ; la littérature afférente est également diversifiée⁵²⁰, mais c'est bien à une propriété précise de l'accord de septième diminuée que nous allons nous intéresser ici. Cette propriété fut mise en évidence par Benjamin Boretz au travers de sa représentation graphique en forme d'araignée (le *Boretz Spider*⁵²¹), laquelle permet de mieux cerner le caractère instable de cet accord, qu'un simple mouvement chromatique, ascendant ou descendant, appliqué à n'importe laquelle des quatre notes qui le composent, permet de transformer. La figure 104 reproduit « l'Araignée de Boretz » centrée sur l'accord de septième diminuée de *si* (noté *si*^o) et de ses différents équivalents enharmoniques. Précisons qu'il n'existe dans l'absolu que trois « Araignées de Boretz » différentes.

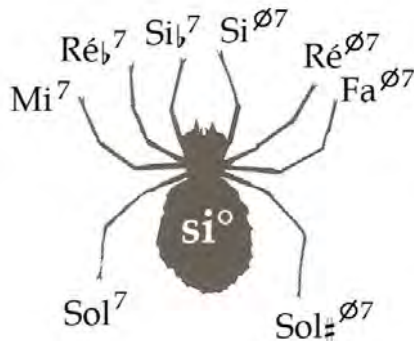


Figure 104 – « Araignée de Boretz » centrée sur l'accord de *si*^o.

⁵²⁰ La problématique du traitement des relations entre accords de septième reste un terrain d'investigation fertile au sein de la mouvance néo-riemannienne, dans laquelle nous nous inscrivons. Nous renvoyons le lecteur aux textes de référence les plus exhaustifs : Edward Gollin et Alexander Rehding (éd.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York, Oxford University Press, 2014.

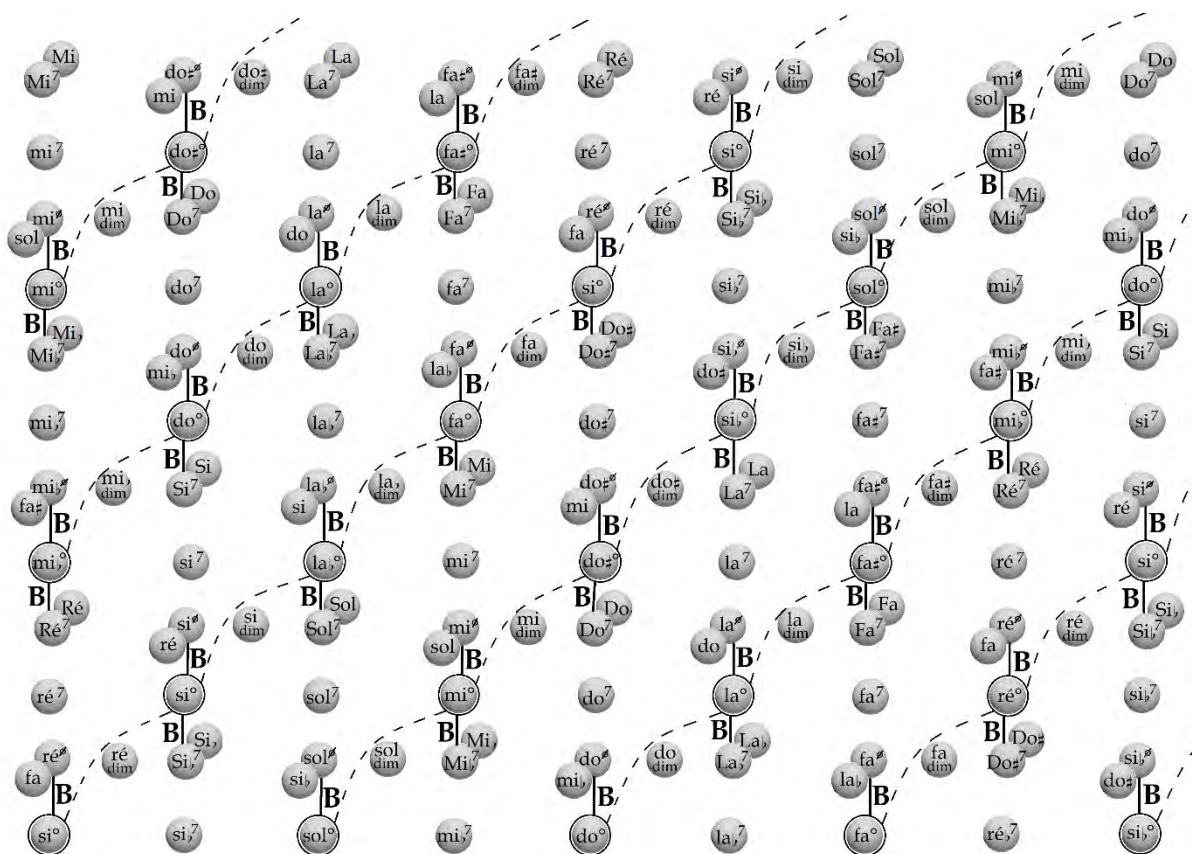
Un peu plus ancien, voir David Kopp, *Chromatic Transformations in Nineteen Century*, New-York, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Voir également Richard Cohn, « Introduction to Neo-Riemannian Theory : A Survey and a Historical Perspective », *Journal of Music Theory*, 42/2 (1998), p. 283-296, ainsi que Cohn, *Audacious Euphony, Chromaticism and the Triad's Second Nature*.

⁵²¹ Voir Benjamin Boretz, *Meta-variations: Studies in the Foundations of Musical Thought*, Ph. D. dissertation, Princeton University., 1971. « L'Araignée de Boretz » (*Boretz Spider*) a été fréquemment citée dans des ouvrages ultérieurs ; voir Cohn, *Audacious Euphony*, p. 153-154.

Chacune des huit pattes de l'araignée matérialise un mouvement parcimonieux (chromatisme ascendant ou descendant) applicable à l'une des notes de cet accord de référence. Par exemple, si l'on abaisse d'un demi-ton sa note *la_b*, on obtient l'accord de septième de dominante de *Sol7*, et ainsi de suite. L'accord de *si°* (et l'ensemble de ses équivalents harmoniques) se retrouve ainsi implicitement mis en relation avec une collection de huit accords de septième : quatre accords de dominante et quatre accords dits « demi-diminués » ; c'est ce que la terminologie néo-riemannienne qualifie communément aujourd'hui de *Boretz relations* (relations de Boretz). Ces relations ont pu prendre différentes formes au cours du XIX^e siècle ; la musicologie anglo-américaine semble avoir principalement retenu, et ce de façon légitime, la figure de Wagner dans le développement et l'exploitation de ces relations à grande échelle, mais il nous semble pourtant que Schubert, plusieurs décennies auparavant, avait déjà commencé à exploiter de façon significative les propriétés expressives offertes par ce type particulier de relations harmoniques (Franz Liszt étant en quelque sorte le « chaînon manquant » entre Schubert et l'auteur du *Ring*)⁵²².

Figure 105 – *Tonnetz* polyvalent et « couloirs de circulation » des septièmes diminuées.



Le terme de « relation de Boretz » s'applique ainsi indifféremment à toute transformation harmonique permettant de relier un accord de septième diminuée avec l'un des accords de septième

⁵²² Précisons en outre que dès la fin des années 1780 et 1790, les compositeurs d'opéra (Cherubini notamment) se sont aussi intéressés à cette question, dans un but évident d'exploitation de potentialités dramatiques.

de dominante ou de septième « demi-diminuée » qui partagent trois notes communes avec celui-ci (et inversement). Cette transformation s'opère grâce au glissement chromatique, ascendant ou descendant, de la quatrième note. Ramenée à un réseau graphique de circulation harmonique en deux dimensions comme le *Tonnetz* polyvalent, cette propriété se matérialise par un maillage discontinu, lequel fait apparaître clairement les différentes *Boretz zones* (zones de Boretz) qui se déploient naturellement autour de chaque « couloir » diagonal déployant les différents équivalents enharmoniques de chacune des trois septièmes diminuées existant dans l'absolu.

La figure 105 superpose au *Tonnetz* polyvalent ce que nous avons déjà qualifié de « couloirs de circulation » des septièmes diminuées. Matérialisés par des trajectoires pointillées qui relient les différents équivalents enharmoniques de chaque accord, ils sont également connectés, via les trajectoires **B** (lesquelles représentent les « relations de Boretz »), aux accords de septième de dominante et « demi-diminués » répondant à cette relation. Par analogie avec « l'araignée de Boretz », nous pouvons de la sorte considérer que le thorax de l'araignée se confond, au sein de la figure 105, avec les trajectoires pontillées considérées à large échelle, tandis que les pattes de l'araignée vont de leur côté correspondre aux trajectoires **B**, qui se déploient de part et d'autre de celles-ci. Une observation rapide de cette figure permet de mettre en évidence deux caractéristiques essentielles de ce type de relations harmoniques. Première caractéristique, toute transformation **B**, de par l'équivalence enharmonique des différentes réapparitions de l'accord de septième diminuée le long des axes diagonaux, permet de relier implicitement (par des déplacements que nous avons précédemment qualifiés de « fantômes ») des accords dont les positions se révèlent pourtant spatialement très éloignées : d'où le rôle d'accord « pivot » que l'on va conférer à la septième diminuée, dès lors que l'on envisagera d'exploiter spécifiquement cette propriété. Deuxième point, une progression harmonique au sein de laquelle vont uniquement se succéder des relations **B** ou **B+B** se trouve dans l'impossibilité de quitter la « zone de Boretz » dans laquelle elle se trouve cloisonnée : d'où le caractère essentiellement statique et contextuellement ambigu de ce type particulier de progression, que Wagner sera pratiquement le seul à mettre en œuvre de façon exclusive sur des segments relativement prolongés⁵²³.

L'examen des différents exemples que nous aurons choisis, lesquels questionneront plus particulièrement les modalités précises de mise en œuvre de ces « relations de Boretz », va s'articuler selon deux pistes principales. Tout d'abord, nous allons nous intéresser à la façon dont nos deux compositeurs recourent parfois à des « accords-pivots » ou à des « notes-pivots » (utilisées dans une perspective harmonique) au sein de certaines progressions parmi les plus élaborées du corpus. Puis, dans un deuxième temps, nous aborderons la problématique plus générale et plus complexe de « l'indétermination » ou de « l'ambiguïté » harmonique et des diverses stratégies mises en œuvre par nos deux compositeurs afin de les installer.

Accords et notes « pivots »

Le recensement exhaustif des exemples plus spécialement liés à l'harmonie au sein de notre partie 1 fait apparaître que ce travail spécifique et particulier autour d'un « accord-pivot »

⁵²³ Voir Cohn, *Audacious Euphony*, p. 156.

semble avoir été plus fréquemment utilisé dans « La Grande » de Schubert que dans la *Symphonie n° 3* de Bruckner : nous renvoyons ainsi, en préalable utile à ce sous-chapitre, aux exemples 33, 50 et 55 ainsi qu'à la figure 27⁵²⁴ qui illustrent parfaitement cette procédure.

Schubert, « Inachevée »

L'exemple 162 a déjà été précédemment abordé (*cf.* exemple 113), mais il convient ici d'apporter plus de précision à sa physionomie harmonique, laquelle révèle la mise en application de ce travail autour « d'accords-pivots ».

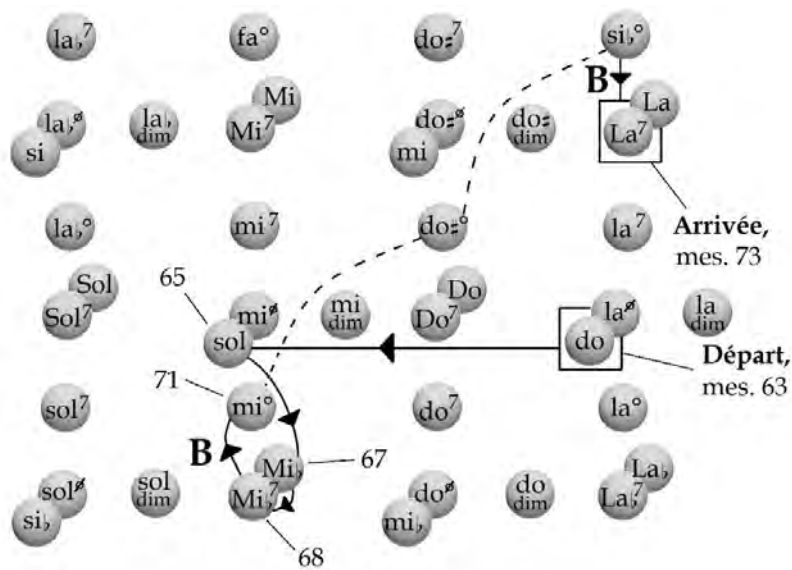
Exemple 162 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 63-73, réduction pour piano, harmonie.

do — sol — Mi_b — #6 — mi^o — La⁷

Dans le 1^{er} mouvement de « l'Inachevée », cet exemple marque le début de la section centrale du deuxième groupe thématique, dont la tonalité principale est *sol* majeur ; il succède immédiatement, après une mesure de silence *tutti*, à la fin escamotée, évoquée dans le chapitre précédent, de la seconde présentation du thème (laquelle s'achève, mesure 61, par une demi-cadence sur l'accord de *Ré7*, dominante de *sol*). Dans cette optique, le début de la progression de notre exemple peut parfaitement s'interpréter d'un point de vue tonal et fonctionnel : irruption soudaine, à la manière de Beethoven, dans le ton de *sol* mineur par le iv^{ème} degré (accord de *do*, mes. 63-64), puis amorce d'une première formule cadentielle selon un procédé usuel, à savoir une approche chromatique de dominante par un accord de sixte augmentée placé sur le VI^{ème} degré altéré, ici l'accord de *Mi_b* (mes. 67 et suivantes). Notons que la réduction pour piano que nous avons choisie fait de la note *do*# un *ré*, (voir à partir de la mes. 68), tandis que le conducteur d'orchestre indique bien un *do*# (voir notamment les parties de flûtes). La suite « logique » de cette progression, selon une syntaxe fonctionnelle, pourrait faire déboucher l'accord de *Mi_b*, soit sur une quarte et sixte de cadence (accord de *sol*, second renversement) suivie naturellement d'une dominante de *sol* (accord de *Ré* ou *Ré7*), soit directement sur *Ré* ou *Ré7*, lequel appellerait (ou pas) une tonique. Nous voyons bien que si Schubert insiste pendant quatre mesures sur cet accord de *Mi_b*, c'est précisément, semble-t-il, pour capitaliser sur l'effet produit par l'évitement soudain et inattendu d'une progression *a priori* convenue, telle que celle que nous venons de décrire. La suite de la progression est intéressante : *Mi_b7* devient *mi^o*, puis *La7*. Reportons-nous à la figure 106 afin d'apprécier le cheminement qui résulte de ces transformations.

⁵²⁴ Voir (par anticipation) notre conclusion partielle au cours de laquelle nous reviendrons sur cette figure 27.

Figure 106 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 63-73, *Tonnetz* polyvalent, modélisation des transformations harmoniques.



Nous remarquerons que les deux transformations utilisées pour « briser » le caractère convenu et fonctionnel de la progression sont des transformations de type **B** (relations de Boretz). L'accord de septième diminuée de *mi*[°] y joue résolument le rôle de pivot, par le biais du large déplacement « fantôme » qui permet d'assurer, par deux simples glissements chromatiques, la connexion entre *Mi*_b et *La*⁷. Une fois parvenue sur ce dernier accord, la suite de la progression reprend une physionomie plus conventionnelle, notamment par le biais d'une marche harmonique dont le modèle se présente sous la forme d'un enchaînement de type V-I (mes. 73 et suivantes, voir l'exemple 114 du chapitre précédent).

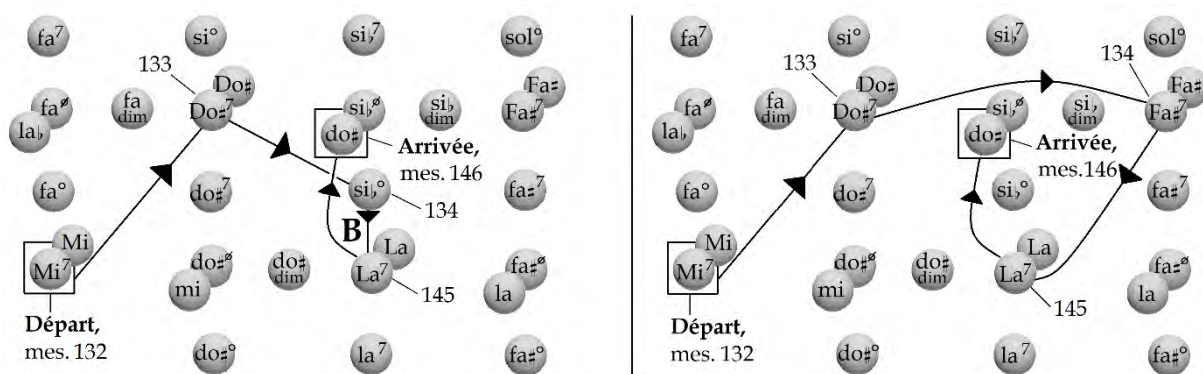
Exemple 163 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 126-146 (compactées), réduction pour piano, progression harmonique.

L'exemple suivant se situe au début du développement central, immédiatement après la réapparition de l'*Eröffnungsthema* des violoncelles/contrebasses de la mes. 1. Nous renvoyons le

lecteur aux pages consacrées à ce développement dans notre précédent chapitre⁵²⁵ ; intéressons-nous ici plus particulièrement à la progression harmonique de la section *A*, à partir de la mesure 126 (voir l'exemple 163).

Les mesures 126-129 sont difficiles à interpréter du seul point de vue de l'harmonie : la fondamentale *do* est en réalité une note pédale qui tient depuis la mesure 122 (violoncelles et contrebasses), tandis que les inflexions de la ligne supérieure semblent dictées par un cheminement de nature horizontale ; les harmonies résultantes nous semblent, dans ce contexte, peu significatives. De même, la réponse en imitation de la tête du thème de la ligne supérieure (qui prend place mes. 128-130 dans le registre médium) revêt également un caractère mélodique, l'accord de *la#°* (dernier temps de la mes. 129) étant déduit de la seule note *sol*.

Figure 107 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 1^{er} mouvement, mes. 126-146, *Tonnetz* polyvalent, cheminements harmoniques comparés.



Schubert prend ensuite pour modèle la cellule des mesures 128-129 (partie supérieure) pour l'intégrer à une marche (nous remarquerons à cette occasion l'accumulation d'accords de septième de dominante non résolus), laquelle permet à la fois d'entretenir la « tension » et d'amener l'accord-pivot des mesures 134-144. Le « double-emploi » de cet accord est manifeste : sa seule composition en fait sans conteste un accord de neuvième de dominante dont la fondamentale est *fa#* (ce qui, de fait, l'inscrit dans le prolongement logique des enchaînements de septième qui le précèdent et de la ligne de basse ascendante esquissée à cette occasion), mais l'orchestration qui lui est appliquée semble cependant mettre en évidence une couleur plus dissonante et « acide » de septième diminuée, notamment par le biais des doublures de la note *sol* qui se multiplient au cours du processus de gradation (jusqu'à trois octaves simultanées, avec notamment les flûtes et les violons I sur *sol5*) ; raison pour laquelle notre exemple précédent fait mention des deux « identités » communes, selon nous, de cet accord-pivot : *Fa#9* et *la#°*. En conséquence, la figure 107 propose deux cheminements parallèles appliqués au même segment (à savoir de l'accord *Mi7*, mes. 132, à l'accord *do#7*, mes. 146) : c'est évidemment la résolution inattendue de cet accord, mesure 145 sur *La7*, qui a retenu notre attention. En prenant l'option *Fa#9*, à droite de la figure, nous sommes en présence d'une relation octatonique *Fa#-La*. En

⁵²⁵ On retrouvera notamment un plan précis de sa structure ainsi qu'un exemple qui éclaire le matériau présenté ci-après sous un angle purement rythmique et d'orchestration.

prenant l'option $la\sharp^\circ$, à gauche (qui, par enharmonie, correspond au $si\flat^\circ$ du Tonnetz polyvalent), la relation $la\sharp^\circ-La7$ est bien une relation de Boretz (indiquée **B** sur la figure).

Une mise en parallèle de ces deux exemples semblerait indiquer que Schubert, pour mettre en œuvre des épisodes de ce genre (préluant à un climax ou à une quelconque phase de dramatisation ou d'intensification) va privilégier des procédures harmoniques spécifiques. En effet, la phase préparatoire semble systématiquement s'appuyer sur des enchaînements conventionnels, comme pour éviter d'éveiller les soupçons de l'auditeur, avant de se « fixer » de façon plus ou moins prolongée (11 mesures pour l'exemple précédent !) sur un accord-pivot de septième, lequel propose, par le chromatisme, le déclenchement d'une résolution inattendue, du fait du contournement brutal des fonctions tonales traditionnelles (notamment par une relation **B**, comme c'est le cas ici). Nous noterons que cette résolution inattendue semble également devoir coïncider avec la fin d'un processus de gradation, largement appuyé par les autres paramètres (rythme et intensité) – la station prolongée sur un seul accord facilitant de toute évidence le déploiement de ressources complémentaires – tandis qu'en amont, l'arrivée sur l'accord-pivot lui-même semble devoir se fixer une fois le matériau mélodique préalablement réduit (ou « liquidé ») à sa fraction motivique la plus élémentaire.

Intéressons-nous au thème du second groupe thématique, dont la première présentation est assurée par un superbe solo de clarinette (mes. 66-83). Ce thème revêt évidemment un caractère bien différent des deux exemples précédents, lesquels, de par leur positionnement formel, étaient appelés à mettre en œuvre une dramatisation et une intensification soudaine ; ici, la recherche de stabilité et de légèreté, notamment par le biais du modèle de stratification rythmique sous-jacent installé par les violons et les altos, est évidente. Notre intérêt s'est porté sur la série d'enchaînements harmoniques déployés dans la partie centrale de ce thème, qui s'inscrit dans la tonalité de $do\sharp$ mineur. Aucune particularité harmonique n'a retenu notre attention durant les six premières mesures, lesquelles permettent d'installer solidement le ton de $do\sharp$ par une série d'enchaînements fonctionnels. C'est mesure 72 que les choses « dérapent » si l'on peut dire (voir l'exemple 164) ; nous remarquerons à ce propos le rôle de pivot de la note *la*, tenue à partir de la mesure 71, et qui est commune à l'ensemble des accords qui vont s'enchaîner, jusqu'au *Fa* de la mes. 74. L'ambiguïté modale est ensuite évidente entre le ton de *fa* majeur (très brièvement appuyé par sa dominante, *Do7*, mes. 75) et son relatif mineur *ré*, également suivi de sa propre dominante *La7* (mes. 77). C'est ce dernier accord qui va également jouer un rôle de pivot, devenant par enharmonie un accord de sixte augmentée qui va permettre de retourner sur $do\sharp$.

Tout l'intérêt de cette progression réside dans l'effet de surprise manifestement recherché et préparé par une accumulation préalable d'accords de septième de dominante contextuellement utilisés en tant que tels. Tout d'abord, ces enchaînements se présentent sous une forme de type V-I ou V-i : *Do\sharp7* pour *fa\sharp*, (mes. 70-71), *La7* pour *Ré*, (mes. 72-73) ; puis, la présentation des degrés semble d'inverser (I-V ou i-V) : *Fa* pour *Do7*, (mes. 74-75), *ré* pour *La7*, (mes. 76-77) ; ainsi, l'effet produit par ce dernier accord-pivot est spectaculaire : de dominante de *ré*, il devient un accord de sixte augmentée (VI^{ème} degré abaissé) qui prend place au début d'une formule cadentielle permettant de solidement réancrer la fin du thème sur le degré majeur homonyme du ton de départ. L'impression de continuité de l'ensemble, en dépit d'une accumulation de

mouvements harmoniques de proximité assez décousus, est assurée par un souci d'économie de mouvements dans la conduite des voix (*fa#-La7*, mes. 71-72, deux notes communes ; *Ré-Fa*, mes. 73-74, enchaînement de type octatonique avec une note commune et deux mouvements conjoints, est préparé par une suite de glissements chromatiques, *ré-ré♭-do* et *fa#-fa*).

Exemple 164 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 66-83, réduction pour piano, thème du second groupe et harmonie.

66

Note-pivot

pp

f

p

pp

pp

do# — Sol#7 — do# fa# La7 Ré (Ré^{aug.})

Do#7

74

pp

dim.

pp

pp

Fa Do7 do#° ré La7 (6^{aug.}) do# Sol#7 Do#

V i V Accord-pivot VI i V⁷ I

ré Do#

Nous pourrions, concernant la physionomie précise adoptée par les transformations harmoniques les plus caractéristiques de ce passage, proposer le terme de « déstabilisation ». En effet, il ne s'agit pas ici d'opérer un changement de tonalité brutal, ni de préparer, via la prolifération d'enchaînements chromatiques successifs entre des accords de septième, un épisode d'accumulation de tension dans l'esprit des deux exemples qui précèdent celui-ci. Nous serions plutôt en présence d'un élément formel autonome, appelé à être harmoniquement stable, dont les deux parties extrêmes sont de fait « ancrées » dans un contexte harmonique et tonal à la fois similaire (*do#* mineur ou majeur) et parfaitement fonctionnel, tandis que la partie centrale, sans toutefois se risquer à bouleverser de façon excessive cet équilibre, propose cependant un cheminement harmonique résolument ambigu, dans lequel l'effet émotionnel et dramatique est recherché, via l'imprévu, de façon évidente (dualité majeur-mineur, emprunts successifs à la prévisibilité faible, de par l'absence délibérée d'un modèle de marche ou d'une procédure de modulation reproduite à l'identique). Ce cheminement se conclut sur un accord-pivot dont le double usage,

à la fois septième de dominante de l'accord précédent et sixte augmentée dite « sixte allemande » de préparation cadentielle de l'accord suivant, s'inscrit ici parfaitement dans le plus pur style schubertien de recherche de relations harmoniques raffinées et ambiguës. L'ensemble de cette progression est retracé sur le *Tonnetz* polyvalent au moyen des deux figures 108a (jusqu'à l'accord ré, mes. 76) puis 108b (de ce même accord jusqu'à la fin du thème) ci-après.

Figure 108a – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 66-76, *Tonnetz* polyvalent, transformations harmoniques et trajectoires correspondantes.

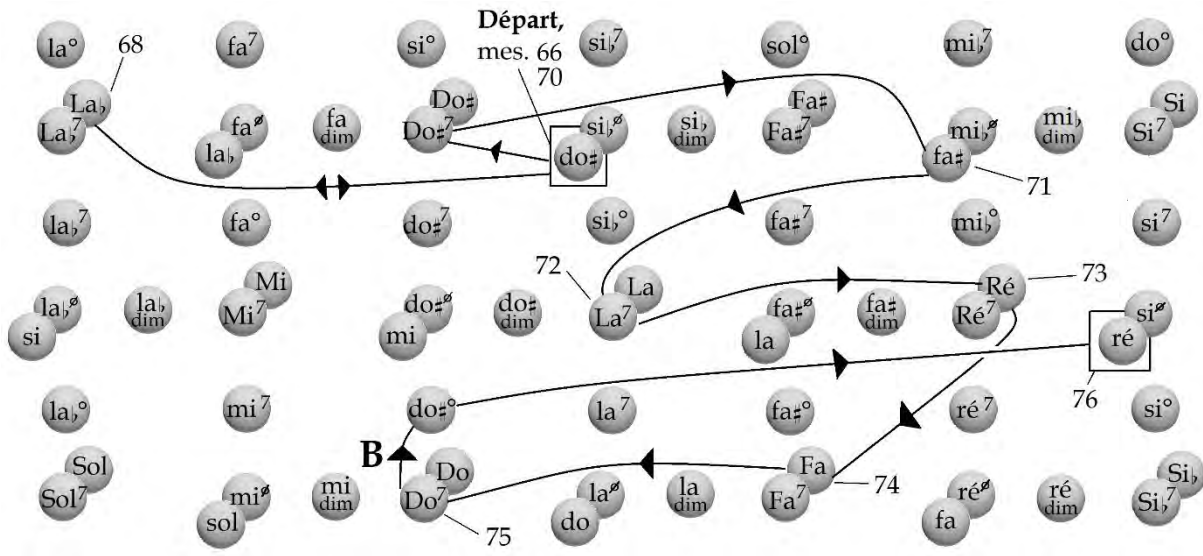
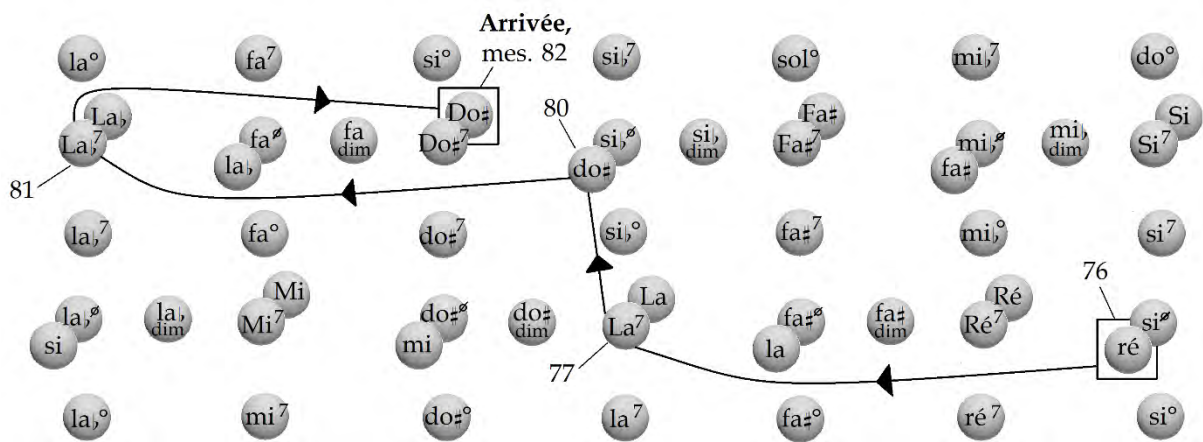


Figure 108b – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 76-82, *Tonnetz* polyvalent, transformations harmoniques et trajectoires correspondantes.



Nous remarquerons la physionomie insolite de la partie centrale, dont résulte une série de trajectoires marquées à la fois par des changements de direction incessants (ce qui révèle l'absence

de véritable « chaîne » formée par une succession de degrés fonctionnels, de type vi-ii-V-I par exemple), mais aussi par l'absence d'enchaînements rapprochés d'accords de septième (répondant notamment à la « relation de Boretz »).

Dans un esprit analogue à l'exemple précédent, intéressons-nous à présent à la coda de ce deuxième mouvement. Très habilement (de fait, ce passage aurait également mérité de figurer dans notre précédent chapitre), Schubert juxtapose à plusieurs reprises deux éléments thématiques distincts. Le lecteur reconnaîtra (voir l'exemple 165), mesure 286 puis 296, l'élément thématique *b* du premier groupe, légèrement modifié, d'une part, puis la ligne mélodique de transition entre les deux groupes d'autre part (mes. 280 puis 291).

Exemple 165 – Franz Schubert, *Symphonie n° 8 en si mineur*, D. 759, « Inachevée », 2^{ème} mouvement, mes. 279-300, réduction pour piano, progression harmonique au sein de la coda.

279

Note pivot

ppp

Ton de Mi : — V⁷ I — Ton de La_b : I IV I vi V⁷

290

Note pivot

pp

La_b : I — Mi : I IV I vi V⁷ I etc...

Cette ligne mélodique de transition fait également l'objet d'une subtile modification qui va trouver une application harmonique bien précise : Schubert y rajoute une note, laquelle prolonge d'une tierce majeure descendante l'arpège initialement dessiné par la ligne mélodique ; cette note supplémentaire est ici qualifiée de « note-pivot » (mes. 285 et 295).

C'est précisément cette note pivot, étrangère à l'arpège initial, qui permet d'échapper à ce dernier en produisant un bref état d'indétermination harmonique ; C'est autour de cette note que va très simplement se cristalliser une nouvelle harmonie, laquelle « valide », en quelque sorte, une transformation hexatonique vis-à-vis de l'arpège qui la précède (*Mi-La_b*). L'effet sonore

qui en résulte apparaît par ailleurs saisissant à l'auditeur attentif. Une fois cette nouvelle tonalité installée, Schubert recourt au même procédé, lequel permet de retrouver le ton principal (la note-pivot do_b , mes. 295, laquelle échappe à l'arpège de La_b qui la précède, devient si , par en-harmonie, au sein de l'accord de Mi qui se cristallise autour de cette dernière (mes. 296). Nous relèverons l'astuce à laquelle Schubert a recouru afin d'articuler avec beaucoup de finesse les deux charnières de cette brève modulation dans le ton de La_b : la première note-pivot devient la tierce de l'accord suivant (do pour La_b), tandis que la seconde note, do_b puis si , prolonge l'arpège qui s'est tout d'abord déployé non pas à partir de la quinte (comme précédemment) mais à partir de la tierce de l'accord (do pour La_b), cette note devenant ensuite non pas la tierce de l'accord suivant mais la quinte. Nous remarquerons également qu'à ce moment précis du mouvement, dont la conclusion est toute proche, tout enchaînement de type chromatique est évité ; Schubert privilégie plutôt les relations de tierces et, plus précisément, les relations hexatoniques ($Mi- La_b -Mi$).

Bruckner, *Symphonie n° 8*

Intéressons-nous maintenant au troisième groupe thématique (groupe C) du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 8* de Bruckner. Il renferme une gradation qui s'appuie sur une progression harmonique particulièrement resserrée, par glissements chromatiques successifs, laquelle permet d'atteindre l'accord de Mi_b à la mesure 125 (tonique de la tonalité de ce troisième groupe, ton relatif du ton principal). Bruckner réitère cette gradation lors de la réexposition, en la transposant cette-fois-ci à la quinte juste inférieure. Au vu du point d'arrivée de cette seconde gradation (do mineur, retour du ton principal, mes. 369, qui inaugure un large plateau d'intensité de 16 mesures) et de sa relation avec Mi_b , le processus de réitération par transposition stricte à la quinte doit nécessairement être infléchi afin d'opérer la connexion de façon satisfaisante, en sachant que cette seconde gradation occupe exactement la même durée que sa devancière : 16 mesures (si l'on excepte la station prolongée sur l'accord d'arrivée) ; il s'agit d'apprécier la mise en œuvre précise de cette inflexion. En premier lieu, observons la première gradation présentée dans l'exemple 166. Les étapes successives de sa mise en œuvre répondent à des procédures désormais clairement identifiées d'utilisation conjointe et graduée des différents paramètres : l'étape *1b* reproduit avec une augmentation de l'intensité la progression harmonique qui précède, les étapes *2a* et *2b* procèdent de la même manière (*2a*, *piano* et *crescendo*, *2b* *mf* et *crescendo*) mais sur une périodicité deux fois plus resserrée, tandis que la troisième et dernière étape met en œuvre une progression plus élaborée qui conforte la processus de gradation.

Lors de la réexposition, Bruckner conserve les étapes *1a* et *1b* : l'inflexion se produit mes. 360, avec si° puis $La_b^{\#6}$ (voir la figure 109), inaugurant une nouvelle progression, nettement plus aérée et qui prend le temps de s'immobiliser à deux reprises ($La_b^{\#6}$, donc, puis fa , mes. 365-367). Nous pourrions en déduire que l'espacement délibéré des transformations harmoniques, dans ce cas précis, doit contribuer à mettre en évidence les suites de cette inflexion en brisant de manière perceptible la dynamique transformationnelle, particulièrement resserrée et régulière – une transformation par mesure –, préalablement mise en œuvre ; quant à l'accord de $La_b^{\#6}$, son positionnement et son utilisation contextuelle sont, comme bien souvent, ambigus. Il aurait parfaitement pu déclencher une formule cadentielle type dans le ton principal (VI ou bVI

sous la forme d'une sixte allemande, puis V avec *Sol* et enfin *do*) ; au lieu de cela, *Do*⁷ tonicise brièvement *fa*, tandis que le retour du ton principal *do* n'aura en aucune façon fait l'objet d'une préparation de dominante.

Exemple 166 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, mes. 109-125, bois et violons I, bassons et trombones, cordes et cuivres, progression harmonique.

109

Bois & Violons I

Basson & Trb.

Cordes & Cuivres (tenues)

pp *poco a poco cresc.*

pp *poco a poco cresc.*

pp *poco a poco cresc.*

mi_b Mi_b⁷ Fa_b^{7M} Fa⁷ mi_b⁷ Mi_b⁷ Fa_b^{7M} Fa⁷

Etape 1a Etape 1b

117

Bois & Violons I

Trompettes

Cordes, Bassons, Cuivres

p cresc. *mf cresc.* *f cresc.* *fff*

p cresc. *mf cresc.* *f cresc.* *fff*

p cresc. *mf cresc.* *f cresc.* *fff*

Sol_b⁷ Sol_b⁷ Do_b^{7M} Do⁷ si_b⁷ Si_b⁷ Do_b^{7M} Do⁷ Mi⁷ Do^{5aug.} Fa^{5aug.} Si_b la_b Fa_b Fa⁷ la_b⁷ Mi_b

Etape 2a Etape 2b Etape 3

125

Figure 109 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, mes. 109-125 et 353-369, comparaison des deux progressions harmoniques.

Mes :	109	110	111	112	113	114	115	116	117		125		
Accord :	mi _b	Mi _b ⁷	Fa _b ^{7M}	Fa ⁷	mi _b ⁷	Mi _b ⁷	Fa _b ^{7M}	Fa ⁷	Sol _b ⁷	Sol _b ⁷	Do _b ^{7M}	Do ⁷ (...)	Mi _b
Mes :	353	354	355	356	357	358	359	360	361	364	365	368	369
Accord :	la _b	La _b	La ^{7M}	Si _b ^{7M}	la _b ⁷	La _b ^{7M}	si _b ⁷	si ^o	La _b ^{#6}	Do ⁷	fa	ré ^o	do

Transposition quinte j. inf. Inflexion Accord pivot

Indétermination et/ou ambiguïté harmonique

Les phases plus prolongées témoignant de ce phénomène d'indétermination ou d'ambiguïté harmonique ont déjà été rencontrées à plusieurs reprises dans notre partie 1. Dans « La Grande », nous renvoyons aux exemples 4, 9, 35 et 47 : dans leur grande majorité, ces exemples illustrent l'emploi d'une mixture modale et d'un balancement indéterminé entre le mode majeur et le mode mineur, propre à affaiblir l'affirmation d'une tonalité précise lors de phases significativement étendues et stratégiquement positionnées. Les audaces harmoniques de Schubert, indiscutables – et toujours étonnantes aujourd'hui lorsqu'elles sont replacées dans leur contexte – n'en font toutefois pas un compositeur iconoclaste vis-à-vis du langage harmonique communément en usage à son époque mais plutôt quelqu'un qui avait pleinement saisi les potentialités d'extension, notamment par le recours à de fortes inflexions et à des ambiguïtés localisées, d'un système de circulation harmonique parfois trop stéréotypé et, par là même, prévisible pour l'oreille avertie. C'est la raison pour laquelle les exemples cultivant cette indétermination et cette ambiguïté à « plus grande échelle », en quelque sorte, semblent plus fréquents chez Bruckner. Concernant sa *Symphonie n° 3*, nous renvoyons ainsi aux exemples 62, 63, 65, 72, 80, 94, 124 et 148 ainsi qu'aux figures 54, 99 et 100. Voyons à présent dans quelle mesure les exemples proposés ci-après permettent de renforcer ou non cette tendance.

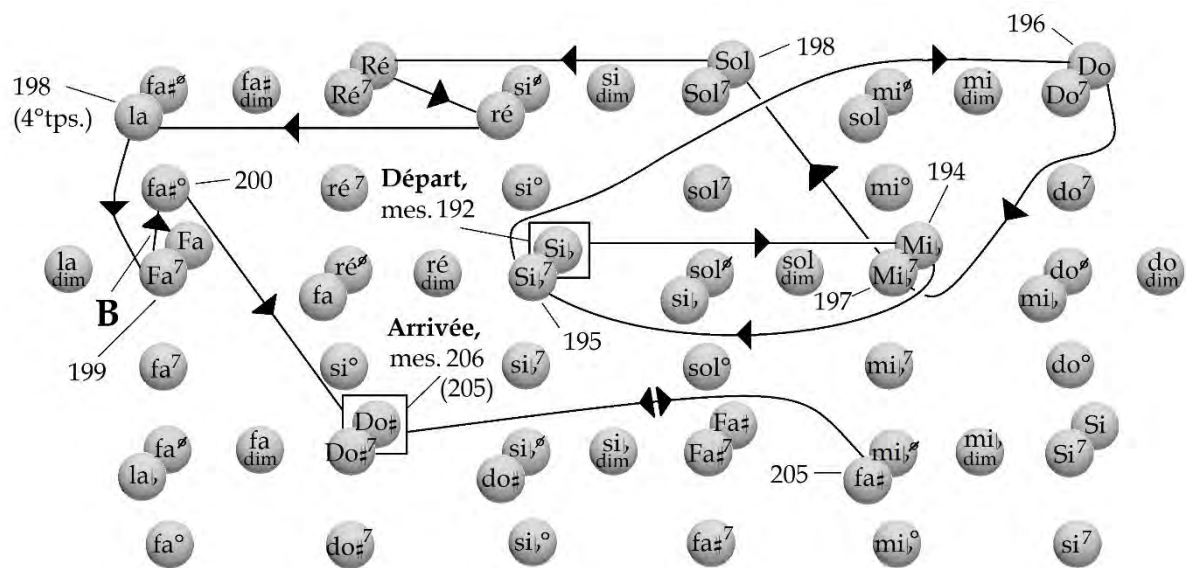
Schubert, *Symphonie n° 10*

Nous renvoyons le lecteur à notre chapitre précédent, au cours duquel la première partie de l'exemple 167 a déjà été commentée (voir l'exemple 117). L'état certes fragmentaire de ce passage témoigne toutefois d'une harmonie parfaitement viable que nous allons à présent examiner plus en détail. Rappelons au préalable que cette progression s'inscrit dans une large phase de travail contrapuntique autour de ce qui aurait vraisemblablement dû constituer le premier groupe thématique de ce 1^{er} mouvement, lequel, bien que démarrant en *ré* majeur (ton principal), va rapidement parcourir de nombreuses tonalités différentes, au gré des différentes entrées du thème ou de sa « tête ».

Du strict point de vue du contrepoint, nous remarquerons que Schubert applique un procédé assez simple d'intensification et de mise en tension, par un resserrement des entrées (analogue à la *strette* d'une fugue). Ce procédé est ici combiné avec une série d'enchaînements harmoniques complexes qui, une fois quittée la présentation du thème en *si*, majeur, entretiennent une totale indétermination tonale (mes. 196 à 199), avant que le *resserrement* contrapuntique à proprement parler (mes. 200 à 204) ne se fixe sur l'accord de *ré*[♯]° (*fa*[♯]° sur la figure), à la manière des exemples précédents. La résolution de cet accord de septième diminuée est également conforme à nos précédents relevés, à savoir que la continuité dans la conduite des voix est recherchée (maintien d'une ou plusieurs notes communes associé à des glissements chromatiques). Le parcours harmonique résultant de ce passage témoigne d'une grande diversité de trajectoires, laquelle révèle l'absence manifeste de fonctionnalité de cette progression : le principal objectif semble être d'accompagner les différentes réapparitions de la tête du thème sans que ces dernières ne soient enfermées dans une tonalité précise, jusqu'à l'approche de la septième diminuée via une relation de Boretz (*Fa*^{♯6}-*ré*[♯]°, mes. 199-200, *Fa*⁷-*fa*[♯]° sur la figure 110).

Exemple 167 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 192-206, esquisse, harmonie.

Figure 110 – Franz Schubert, *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 192-206, Tonnetz polyvalent, transformations harmoniques et trajectoires correspondantes.



Bruckner, *Symphonie n° 4*

Harmoniquement moins complexe que ses réalisations ultérieures, cette symphonie, entreprise avant même l'achèvement de la *Troisième*, c'est-à-dire durant l'année 1874, est fréquemment comparée à la « Pastorale » de Beethoven, tant par son caractère champêtre et plutôt optimiste, mis en relief par une orchestration relativement légère, plus « souple » et plus colorée qu'habi-

tuellement, que par les nombreuses analogies à la nature que son contenu faussement programmatique a pu – légitimement – inspirer aux auditeurs et aux biographes de Bruckner. Les éléments programmatiques proposés par Bruckner lui-même pour illustrer le 1^{er} mouvement et le Scherzo – probablement pour satisfaire un entourage désormais plus sensible qu’auparavant à l’influence de la *musique à programme* – ne semblaient pas pleinement le convaincre lui-même⁵²⁶, et ce même si certaines analogies avec, par exemple, une scène de chasse ou une marche militaire (voir les nombreuses sonneries de cors caractéristiques du Scherzo) ou bien encore des chants d’oiseaux (voir les appels mélodiques isolés du reste de la texture orchestrale à la flûte ou à la clarinette) semblent transparentes et présentent un côté résolument descriptif, à défaut de s’insérer dans un quelconque plan narratif explicitement déduit d’une source extra-musicale. De même, nous allons l’évoquer ci-après, l’ambiance d’une « ville moyenâgeuse » soi-disant dépeinte au sein du 1^{er} mouvement, toujours si l’on en croit le programme original, ne saurait trouver chez l’auditeur peu friand d’images extra-musicales et davantage attentif aux purs détails d’écriture que de vagues échos, le matériau se suffisant totalement à lui-même ; le superbe passage au caractère de choral placé au cœur du développement, qui fera l’objet de l’exemple 168, présente ainsi d’inévitables tournures modales harmoniquement archaïsantes, mais Bruckner, nous le savons, est loin d’avoir réservé ce *topique* du choral à cette seule symphonie.

Au sein du 1^{er} mouvement, deux passages ont retenu plus particulièrement notre attention. Tout d’abord, le premier groupe thématique, au cours duquel se déploie son fameux appel de cor, renferme une large progression harmonique qui ménage ses effets pour consolider progressivement l’ancrage dans le ton principal de *mi*_b majeur. Cette progression s’articule en deux temps : les dix-huit premières mesures voient s’installer les cordes sur un accord de tonique, *tremolo* et *ppp*, auxquelles s’associe le « motif-appel » du cor solo, énoncé à quatre reprises. Les mesures 19-50, qui font l’objet de l’exemple 168, se présentent comme une amplification de la section initiale qui va progressivement amener le *tutti ff* de la mes. 51, lequel sera marqué par la déclama-tion du second élément thématique de ce premier groupe, exclusivement construit sur le fameux *Bruckner-Rhythmus*. Dès la mesure 19, la texture orchestrale s’élargit ainsi aux bois les plus aigus, le « motif-appel » des cors s’insérant dès lors dans une écriture en tuilage avec ces derniers, tandis que la tessiture générale est réduite par l’arrêt momentané des violoncelles et des contrebasses. Nous noterons le poids significatif conféré à la relation hexatonique *Mi*_b-*Do*_b^{♯6}, que l’on peut elle-même considérer comme un élément clé de cet « appel » initial, et à la suite de laquelle s’articule la progression qui, comme toujours, privilégie les relations de proximité dans la conduite des voix tout en évitant de s’inscrire dans le cadre des relations tonales conventionnelles, le temps nécessaire en tout cas pour que le retour opportun d’une série d’enchaînements fonctionnels produise chez l’auditeur attentif l’effet recherché de « confirmation » ou de « stabilisation » globale de l’épisode qui, comme chez Schubert, marque explicitement la fin du processus. Bruckner, fait relativement inhabituel dans son écriture harmonique, procède par plusieurs glissements chromatiques ascendants : *do-ré*_b (mes. 32-33) puis *Mi-Fa*⁷-*Sol*_b (mes. 37 à 41), tandis que la relation *ré*_b-*La* (mes. 34-35, relation néo-riemannienne **L**) est par ailleurs d’usage particulièrement fréquent. Remarquons le réemploi, de façon compactée, de la première

⁵²⁶ Langevin, p. 140.

tourneure harmonique (encadrée en-dessous du 1^{er} système de notre exemple) à partir de la mesure 45 : elle débouche cette fois-ci sur une véritable formule cadentielle de type vi-ii-V⁷-I (mes. 48-51). Nous pourrions considérer que l'ensemble de cet épisode consiste, en définitive, en une résolution différée de cette première série d'enchaînements. Dernier point, nous remarquerons également l'absence d'accord de septième diminuée au cours de la progression, Bruckner souhaitant probablement éviter d'installer une tension excessive dont résulterait l'emploi de ce dernier ; de même, une fois la progression lancée, Bruckner n'a ici à aucun moment proposé de station prolongée sur un accord précis, l'ensemble de l'épisode étant marqué par une gradation conjointe des différents paramètres, conforme à nos précédentes conclusions (ce dernier point sera développé au travers d'autres exemples nettement plus tendus d'un point de vue harmonique, où nous pourrions apprécier, dans l'exacte lignée de Schubert, le rôle déterminant des « accords pivots » dans le maintien de la tension dramatique réclamé par les progressions les plus intenses).

Exemple 168 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 4 en mi bémol majeur*, WAB 104, 1^{er} mouvement, mes. 19-51, réduction sur deux portées (bois-cordes), progression harmonique.

19

Bois
Cordes

mf *p* *ppp*

Cor

Mi_b ————— Do_b^{b6} ————— Mi_b ————— do

31

poco a poco cresc. *mf*

poco a poco cresc.

ré_b ————— La ————— Mi⁽⁴⁾ ————— Fa⁷ ————— Sol_b⁴⁻³

43

sempre cresc. *molto cresc.*

mf *sempre cresc.* *molto cresc.*

Sol_b⁷ do⁷ fa^ø Mi_b⁴⁻³ Do_b^{b6} Mi_b do fa⁷ Si_b⁷₄₋₃ Mi_b

Ton de Mi_b: VI (I) vi ii V⁷ I

Le second passage ayant retenu notre attention au sein de ce 1^{er} mouvement se trouve dans la dernière partie du développement central : il s'agit d'un épisode au caractère de choral qui précède immédiatement le « conduit » (ou transition) d'une trentaine de mesures qui prépare la réexposition (laquelle intervient mes. 365). Cet épisode (voir l'exemple 169) se présente comme une sorte de parenthèse (ou de digression...) dans le déroulé du développement, étonnante formellement si l'on s'en tient à la trajectoire du plan tonal précédemment esquissée : en effet, il eût été (semble-t-il) parfaitement envisageable de placer la réexposition dans la continuité immédiate de la vaste gradation qui précède ce choral, et qui aboutit, à la mesure 287, sur un large accord de *Si*_b (dominante du ton principal). Au lieu de cela, Bruckner procède par des modulations rapprochées qui s'articulent autour du motif de tête (l'appel des cors), qui réapparaît à cette occasion, pour aboutir de façon nette sur le ton de *ré*_b majeur (mes. 297-304). Le choral lui-même réemploie les diverses caractéristiques déjà explicitées à l'occasion de l'analyse du choral du 1^{er} mouvement de la version primitive de la *Symphonie n° 3* (nous renvoyons le lecteur à notre exemple 68) : sans être véritablement modale, l'harmonie reste ici assez simple tout en cultivant une certaine ambiguïté qui, précisément, permet d'apporter cette touche harmonique colorée et archaïsante, bien différente des épisodes harmoniques les plus élaborés de notre corpus.

La tournure *Ré*_b-*fa* (mes. 307-308, reproduite un ton plus haut mes. 315-316) est par exemple typiquement modale (degré I vers iii, qui constitue une transformation relativement rare dans la musique tonale à partir du début du XVIII^e siècle, mais que l'on retrouve dans les chorals luthériens de Jean Sébastien Bach, explicitement « archaïsants » concernant l'harmonie employée, ainsi que chez Gabriel Fauré...) ; elle fait suite au mouvement *Ré*_b-*La*_b-*Mi*_b, également difficile à envisager du seul point de vue des fonctions tonales puisqu'il remonte « à l'envers » le cycle des quintes. Dans le même esprit, prenons la dernière série d'enchaînements *Mi*_b-*Si*_b-*do*-*Sol* : à peu près impossible à cerner en termes de fonctions tonales explicites, elle présente cependant toutes les apparences d'un mode de *la* transposé (avec, par conséquent, la note *sol* comme finale, atteinte par une cadence plagale et dont l'accord est « majoré » à la manière d'une tierce picarde). Remarquons en dernier lieu que les catégories transformationnelles qui apparaissent sur cet exemple relèvent dans leur grande majorité de notre catégorie codée en jaune (transformations « diatoniques non-résolutives »), ce qui corrobore, en définitive, le fait que la différence décisive entre un enchaînement harmonique que nous qualifierons de modal ou de « pré-tonal » et l'harmonie tonale fonctionnelle tient surtout dans l'ordre de succession des enchaînements et dans la périodicité selon laquelle les enchaînements dits « résolutifs », procédant par quintes descendantes en direction de la tonique, permettent de stabiliser le discours.

Exemple 169 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 4 en mi bémol majeur*, WAB 104, 1^{er} mouvement, mes. 303-327, cuivres, cordes (et leurs doublures), épisode choral, progression harmonique.

303

Cuivres

Violons

Altos (+ Clar. & Bassons)

lang gezogen immer *ff*

Ré_b | La_b | Mi_b | Ré_b | fa | Do | Sol | Do —

— | si | Fa | Mi_b | sol | Ré | La | Ré —

— | Sol | Mi_b | Si_b | do | Sol —

Ici, Bruckner emploie ces derniers avec parcimonie, mais le positionnement stratégique de l'enchaînement *La-Ré-Sol* (mes. 318-321) est manifeste : il permet à la fois de « toniciser » le ton de *sol* selon une procédure tonale conventionnelle (II-V-I) ainsi que, par contraste, de mettre en

évidence le caractère résolument modal de la tournure qui lui succède immédiatement, évoquée plus haut.

Bruckner, *Symphonie n° 7*

L'Adagio de cette *Symphonie n° 7* présente une forme assez simple qui se déploie autour de deux groupes thématiques fortement contrastés (mes. 1-36, de caractère quasi funèbre, puis 37-76, plus chantant et « lumineux », à la manière d'une *Gesangsgruppe*). L'élément thématique principal du premier groupe se présente comme une large période de 8 mesures (nous emploierons ici ce terme de *période*, eu égard à l'extrême lenteur de la battue) au sein de laquelle se juxtaposent deux amples phrases, dont le caractère diffère sensiblement. Cette période semble caractériser à elle seule le traitement de l'harmonie dans l'ensemble de cette symphonie, traitement qui semble, en termes de complexité et d'audace, significativement en deçà de la *Symphonie n° 5*, et, plus encore, de la *Symphonie n° 8* dont nous examinerons plusieurs exemples ci-après. Comme si Bruckner avait, dans une certaine mesure, privilégié un travail mélodique de développement et de variation contrapuntique autour de thèmes plus amples et plus larges que dans ses autres symphonies, ce qui, mécaniquement, lui aurait imposé de s'appuyer sur des enchaînements harmoniques davantage assujettis à la ligne mélodique elle-même, dans sa totalité, ainsi qu'aux combinaisons contrapuntiques que l'on allait pouvoir lui appliquer. Pour s'en convaincre, il suffira de se reporter aux précédents exemples qui traitent du premier mouvement, et notamment du large thème du premier groupe, intégralement superposé à son propre renversement au cours du développement (exemple 137). Observons plus avant cette période au travers de l'exemple 170.

Exemple 170 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 2^{ème} mouvement, mes. 1-9, réduction pour piano, thème principal du premier groupe et harmonie.

Motif de tête

Phrase 2

do# : i $\natural VI^{#6}$ V V/VI VI iv V i V/III III V $\natural II?$ V/iv ?

fa# : Π $\natural VI^{#6}$ V

Mi : vi V I III?

fa# : i $\natural VI$ III V⁷ i V

La première phrase se déroule exclusivement sur une harmonie fonctionnelle dans le ton principal de *do#* mineur ; elle se conclut, assez conventionnellement, sur une demi-cadence (mes. 4). Nous remarquerons le côté hautement expressif du motif de tête, qui s'enroule autour de l'intervalle de triton (*do#-fa* double dièse), et dont l'harmonie sous-jacente jouera par la suite un véritable rôle de « signal » harmonique (pour reprendre le terme de Hans Joachim Hinrichsen). La seconde phrase nous semble nettement plus ambiguë, en dépit de la lisibilité (relativement) aisée des enchaînements qu'elle contient : le premier enchaînement *do#-Si-Mi* marque-t-il l'irruption soudaine et « balisée » du ton relatif majeur de *mi*, ou bien joue-t-il plus simplement sur une ambiguïté modale majeur/mineur momentanée ? Les enchaînements suivants (mes. 5 et 6) apparaissent assez acrobatiques ; ils posent la question du rôle de l'accord de *Sol#* (3^{ème} temps de la mes. 5), dont l'interprétation donnée à sa fonction contextuelle précise dépend de la vision que l'on adopte : prospective ou rétrospective. En tous les cas, la fin de cette seconde phrase semble également se diriger vers une demi-cadence, cette fois-ci dans le ton de *fa#* mineur (sous-dominante du ton principal). Insistons sur l'absence (déjà remarquée à plusieurs reprises dans notre chapitre sur la structure générale des thèmes, mais qui demeure tout de même étonnante) de véritable point d'articulation *conclusif* et *affirmatif* dans le ton principal, et ce en dépit du fait que cette période, une fois n'est pas coutume chez Bruckner, présente une périodicité binaire et régulière soulignée par une articulation nette. L'ambiguïté tonale et fonctionnelle, manifeste dans la mesure 5, semble également révéler l'usage d'un procédé de construction thématique déjà signalé chez Schubert, que nous avons qualifié (à propos de « l'Inachevée ») de *déstabilisation*, et qui prend de fait place entre deux zones nettement plus stables d'un point de vue tonal, à savoir le début et la fin de cette seconde phrase. Notons également, au cours de cette période, la fréquence inhabituellement forte des points d'appui harmoniques sur le III^{ème} degré, qui témoignent soit d'une ambiguïté majeur/mineur qui s'insinuerait dans les enchaînements de proximité, et qui serait entretenue, à des fins expressives, dans une démarche analogue à celle de Schubert (puis, bien sûr, de celle de Mahler...), soit (ce à quoi nous serions plutôt inclinés à penser) d'une démarche harmonique plus globale qui résulterait partiellement d'une « pensée » modale.

Ce matériau thématique fait ensuite l'objet d'une sorte de développement, thématiquement cloisonné à la manière de la *Symphonie n° 3* (mes. 77-156), lequel précède le retour du seul premier groupe (mes. 157-193) qui donne lieu à une large gradation, prolongée avec beaucoup de finesse par une péroration aux allures de recueillement (mes. 193-219). Cette montée en intensité, véritable point culminant du mouvement où se sublime la seconde phrase des mesures 4-9, est précédée d'un première « vague » qui se positionne au début du développement, et qui s'esquisse dès la fin de la réitération quasi textuelle de la première période qui inaugure celui-ci (mes. 77-84). Cet épisode, d'une durée de 16 mesures, va, dans une sorte d'antagonisme à distance avec le climax de la mesure 193, exclusivement se construire autour du matériau thématique de la première phrase. Il témoigne, en comparaison d'épisodes brucknériens plus élaborés, d'une relative économie de moyens. L'effet « fracassant » produit par l'irruption sur le lumineux accord de *Do* (mes. 101), qui marque la fin du processus, a cependant attiré notre attention : l'ensemble de cette phase semble révéler, du point de vue de l'harmonie employée, l'association de deux procédures spécifiques que nous distinguerons : ambiguïté sémantique d'un accord de septième et tournures modales.

Exemple 171 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, WAB 107, 2^{ème} mouvement, mes. 93-102, strates mélodiques par pupitres et progression harmonique.

Motif de tête

Violons I + Flûtes

Violons II + Hb. & Cl.

Cors & Trp.

Altos

Vc. & Cb. + Bassons

p *cresc.* *mf* *cresc.*

Ré Mi[♭](sus 4) Ré Mi[♭] Fa[♭](sus 4) Mi[♭] Fa[♯] Sol[♯](sus 4)

98

Violons I + Flûtes

Violons II + Hb. & Cl.

Cors & Trp.

Altos

Vc. & Cb. + Bassons

f

Fa[♯] Sol[♯](sus 4) La[♭] ——— Si[♭] ——— Sol[♯] Do ——— Ré[♭]/Do Do

D'une part, les deux premières mesures de notre exemple 171 (mes. 93-94) reprennent le motif de tête ; elles capitalisent ici sur l'ambiguïté intéressante du second accord (équivalent enharmonique de Mi^7 avec une quarte, ou équivalent enharmonique de La^7 , avec une quarte également ?) : elles constituent le modèle d'une séquence répétée à deux reprises. D'autre part, à l'issue de la deuxième répétition du modèle qui se voit étendue, Bruckner déploie une progression qui rompt avec le modèle précédent tout en conservant, notons-le, la même trajectoire ascendante (si l'on considère les fondamentales de l'ensemble des accords) ; à cette occasion, une « véritable » septième de dominante (Sol^7) est glissée à la toute fin de la mesure 100 pour esquisser un mouvement cadentiel. Cette seconde partie de la progression, $La^♭$ - $Si^♭$ - Sol^7 - Do (mes. 99-101) présente indéniablement un caractère modal (do serait en l'espèce la finale d'une sorte de mode de la). La trajectoire ascendante de l'ensemble de la progression harmonique est

manifeste ; elle supplée, en quelque sorte, l'absence de véritable ligne de basse en valeurs longues que l'on retrouve habituellement dans d'autres épisodes de ce genre. Ce dispositif témoigne sans grande surprise d'une pensée paramétrique générale et parfaitement coordonnée : les resserrements et réductions successives du motif de tête (entrées plus rapprochées mes. 97-98, puis réduction par superposition mes. 99-100) sont pensés en parfaite correspondance avec les différentes transformations harmoniques, mais aussi avec les nuances d'intensité (*mf* et *cres.* mes. 97) tandis que l'irruption *forte* de l'accord de *Do* est également soulignée par un changement soudain de stratification (avec le nouveau dessin de double-croches de la partie supérieure et l'arrêt des cuivres). Notons également la superposition du motif avec son renversement, dès la mes. 93 ; elle fait place, à la fin de la mes. 98, à une superposition de chacune des deux cellules qui le constituent : noire pointée/croche aux violons II, croches pointées/doubles croches aux violons I.

Bruckner, *Symphonie n° 8*

Exemple 172 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, mes. 1-23, cordes, réduction, thème initial, progression harmonique.

The image displays three sections of a musical score for Anton Bruckner's Symphony No. 8, measures 1-23. The score is presented in a reduced format, focusing on the string parts and their harmonic progression.

- Section A1a/A1b (Measures 1-9):** This section begins with a *pp* dynamic. The upper staff (Violins & Horns) features a melodic line with a *Clar. 1* marking. The lower staff (Alto, Viola, Cello, Double Bass) provides a rhythmic accompaniment. The harmonic progression is (fa) — do — la_b.
- Section A2a/A2b (Measures 10-17):** This section starts at measure 10 with a *mf* dynamic. The upper staff shows a melodic line with a *cresc. sempre* marking. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a *cresc. sempre* marking. The harmonic progression is Si⁷ — ré[°] — Fa⁷ — Sol⁷.
- Section A3 (Measures 18-23):** This section begins at measure 18 with a *f* dynamic. The upper staff shows a melodic line with a *dim.* marking. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a *dim.* marking. The harmonic progression is Mi_b⁷ mi[°] fa fa Sol⁷ (do) — (fa) mi[°] (la_b⁷).

L'extrême tension des idées développées au cours du 1^{er} mouvement est étroitement liée à l'harmonie qui sous-tend l'ensemble. À cet égard, le premier groupe thématique mérite toute notre attention. Les procédés de construction mis en œuvre dans ses différentes « phrases » divergent sensiblement, en termes de stabilité, de périodicité et de lisibilité des enchaînements harmoniques, des principales idées développées dans la *Symphonie n° 7*. Ces dernières pourraient en effet sembler, en dépit de leurs potentialités de développement contrapuntique et de leur grande qualité mélodique, quelque peu « régressives » en comparaison des œuvres les plus audacieuses du corpus (dont la *Huitième* fait évidemment partie)⁵²⁷.

Les premières mesures de cette *Huitième* installent avec beaucoup d'efficacité un décor complexe et ambigu. L'incertitude harmonique et tonale y est particulièrement marquée, le ton principal de *do* mineur s'y révélant par touches successives, très légères, qui vont petit à petit s'insinuer dans un environnement (tant harmonique que mélodique) qui se montre essentiellement chromatique, jusqu'à l'accord de *Sol*⁷ de la mesure 17. La partie introductive est particulièrement brève (2 mes.). Le matériau thématique est constitué de trois demi-phrases (*A1*, *A2* et *A3*) qui s'enroulent de manière assez libre autour de notes pivots (voir l'exemple 172) ; le haut degré de plasticité harmonique de ces différentes idées est manifeste (dans le sens où les harmonies proposées ici présentent un caractère interchangeable, qui peut aller de pair avec la modification subtile de certains intervalles de la ligne mélodique) ; nul doute que Bruckner en exploitera toutes les potentialités une fois l'exposition menée à bien.

Seule *A3* présente un caractère relativement affirmé et conclusif qui semble s'appuyer sur des fonctions tonales traditionnelles, la tonique *do* étant cependant davantage sous-entendue qu'explicitement exposée. Observons par exemple les mesures 20 à 22, où *fa* (IV^{ème} degré de *do* mineur) puis *la*⁷ (vi) précèdent *Sol*⁷ (V) dans une configuration proche d'une quarte et sixte de cadence, tandis que la cadence parfaite attendue dans le ton principal est clairement escamotée (nous laisserons au lecteur le choix entre « rompue » et « évitée ») : la tonique apparaît de façon fugace – sur un temps faible, à la dernière noire de la mesure 22 –, tandis que l'appui « fort » sur le début de la mesure 23 marque, sur *fa*, le début de la réitération amplifiée de l'ensemble du processus déployé au cours de ces 22 premières mesures (que nous qualifierons dès lors de section 1). Le premier groupe thématique consiste ainsi en ces deux sections successives, de durée quasi-équivalente (la seconde section sera prolongée par une courte transition jusqu'à la mesure 50), au sein desquelles le ton principal de *do* mineur ne fait à aucun moment l'objet d'une affirmation nette, prolongée et exempte d'ambiguïté : comme si le manque initial d'affirmation tonale d'idées mélodico-rythmiques pourtant singulières portait en lui-même une tension, par indétermination, qui nécessitera – indépendamment des enjeux spécifiques que porteront les autres groupes thématiques – d'être ultérieurement résolue. Intéressons-nous plus en détail à cette deuxième section, dont la progression harmonique est confrontée à celle de la section 1 grâce à la figure 110.

⁵²⁷ Voir Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 145 et suivantes. Horton analyse le premier groupe thématique en synthétisant les visions analytiques antérieures de Korte (construction par étapes, par altérations ou « mutations » d'une idée initiale créant une *Kettenstruktur*, une chaîne) et de Kurth (logique motivique au service de stratégies d'intensification et de libération dynamique sur plusieurs niveaux de la structure) en avançant l'idée (p. 148) que ce 1^{er} groupe thématique n'est pas « défini par l'exposition d'idées en vue d'être développées, mais par l'exposition d'un concept [...] basé sur la transformation de ces éléments vers un but prévu, l'*apex* ».

Figure 110 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, thème initial, comparaison des progressions harmoniques des deux sections, mes. 1-23 et 23-44.

	A1a		A1b	A2a		A2b		A3						
Mes :	1	5	9	11		15	17	19	20	21		23		
Accord :	(fa)	do	la _b	Si ⁷	ré [°]	Fa ^{♯7}	Sol ⁷	Mi _{b7}	mi [°]	fa	la _{b7}	Sol ⁷	(do)	(fa)
Mes :	23	27	31	35		37		40	41	42	43	44		
Accord :	(fa)	do	Si ⁷	ré [°]		fa		si [°]	Sol ⁷⁽⁹⁾	La _b	Do ⁷⁽⁹⁾	fa	La _{b7(9)}	(Si _b)
														Transition vers le gr. B (mes. 51)

Nous pouvons rapidement apprécier la non-corrélation entre d'un côté les différentes demi-phrases et de l'autre les progressions harmoniques qui les sous-tendent ; le cas de l'accord de *Si⁷* (respectivement mes. 11 puis 31) est caractéristique : dans la section 2, l'accord de *la_b* qui le précède est supprimé, ce qui conduit mécaniquement à opérer une station plus prolongée sur *Si⁷* qui agit de la sorte comme « pivot » entre *A1b* et *A2a*. Nous noterons d'autre part que l'harmonie de *A3* (à partir de la mes. 40) est totalement réorganisée, dans un sens en quelque sorte défavorable à l'établissement pourtant attendu du ton principal, la transition vers le groupe *B* n'apportant pas davantage de garantie sur ce point.

En définitive, pourquoi Bruckner a-t-il apporté de telles retouches à l'intérieur même de la progression harmonique de la section 2, puisqu'il semble que son objectif principal était de simplement proposer une présentation graduée, en deux temps, d'un même matériau thématique ? Nous serions tentés de répondre qu'en reproduisant un schéma similaire au sein duquel, cependant, certaines différences – harmoniques, évidemment – sont aisément perceptibles, Bruckner affaiblit davantage le lien organique que l'auditeur aurait pu instinctivement établir entre chaque tournure mélodico-rythmique et l'harmonie qui la sous-tend, puisqu'aucune des demi-phrases, à l'exception notable de la première, *A1a* (ce qui, semble-t-il, doit permettre à l'auditeur de saisir facilement la dynamique de réitération) n'est reproduite avec la même trame harmonique sous-jacente. Une autre interprétation, complémentaire, du reste, avec la précédente, pourrait nous inciter à penser que Bruckner a voulu apporter un soin particulier aux *différences transformationnelles* se produisant d'une section à l'autre, ce afin de produire un effet gradué et précis. La double figure 111a et 111b ci-après permet de comparer ces deux progressions, respectivement de la mesure 1 à la mesure 20 (retour sur l'accord de *fa*), puis de la mesure 23 à la mesure 43 (qui marque le retour sur le même accord). Visuellement, la différence est flagrante : la seconde progression est nettement plus resserrée, principalement par le retour anticipé de *fa* (mes. 37) au lieu du *Fa^{♯7}* de la première progression, ce qui conduit à parcourir un deuxième couloir fantôme des septièmes diminuées avant d'aller rechercher *Sol⁷* (mes. 41). De même, l'accord *fa* de la mes. 43 est précédé de sa propre dominante *Do⁷*, elle-même précédée de *La_b*, très proche de *fa* (deux notes communes). En dernier lieu, notons le positionnement stratégique des relations de Boretz utilisées ; dans la première progression, elles interviennent uniquement pour arriver sur une septième diminuée : *Si⁷-do[°]* (mes. 11-12) puis *Mi_{b7}-mi[°]* (mes. 19), tandis que la transformation *si[°]-Sol⁷* (par enharmonie *la_b[°]-Sol⁷* sur le *Tonnetz*, mes. 40-41) permet de la quitter, ce qui resserre automatiquement cette seconde progression.

Figure 111a – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, mes. 1-20, Tonnetz polyvalent, transformations harmoniques et trajectoires correspondantes.

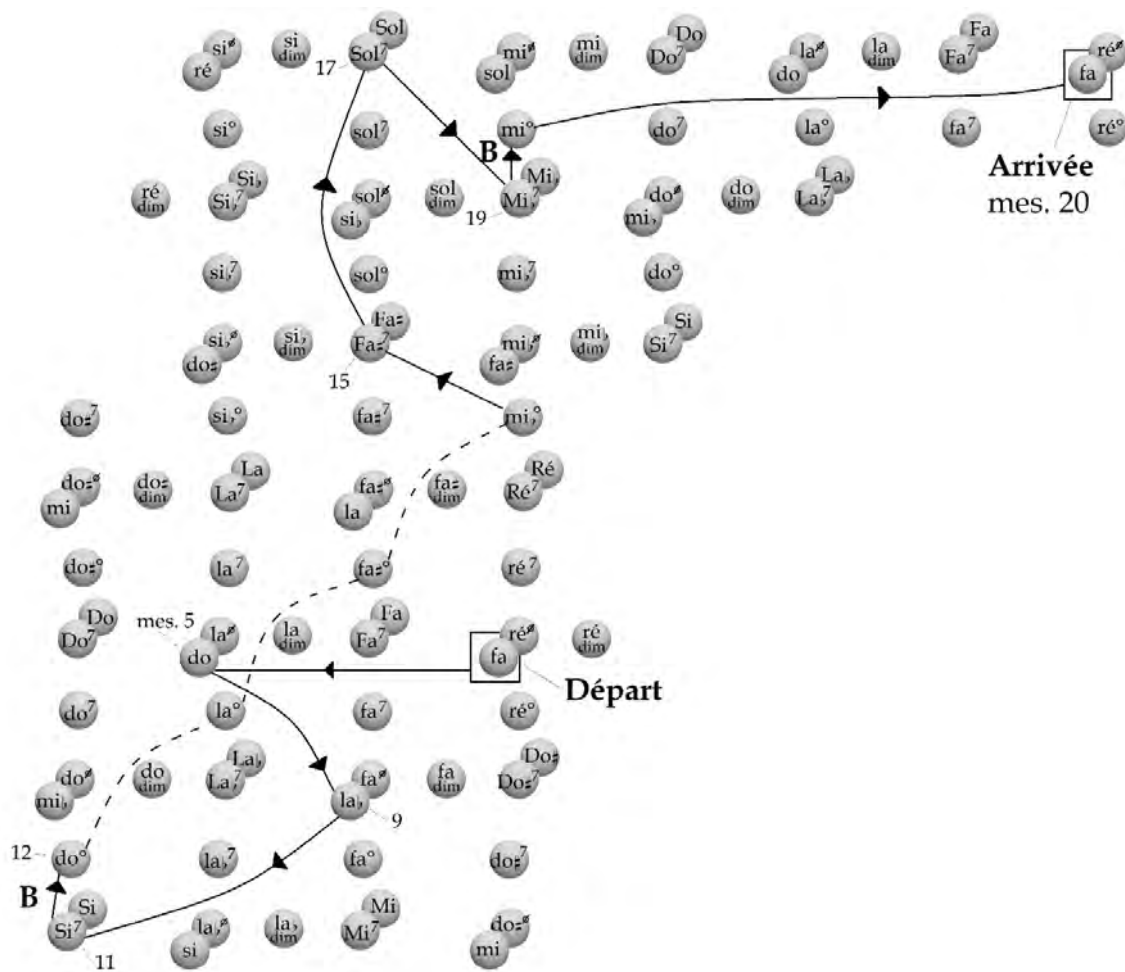
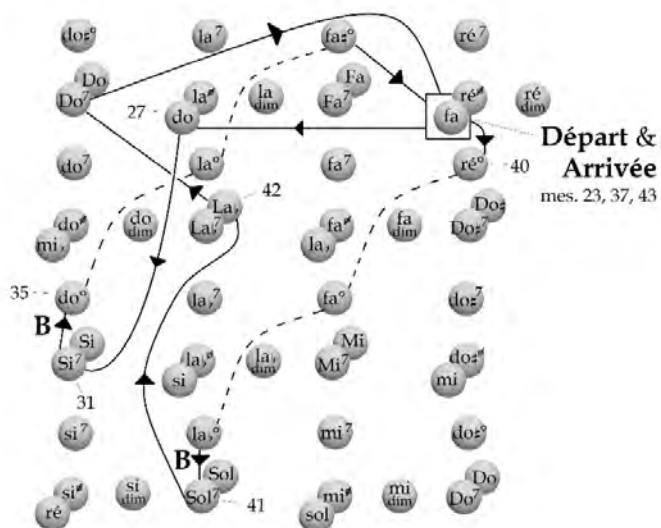


Figure 111b – Anton Bruckner, *Symphonie n° 8 en ut mineur*, WAB 108, 1^{er} mouvement, mes. 23-43, Tonnetz polyvalent, transformations harmoniques et trajectoires correspondantes.



Bruckner, *Symphonie n° 9*

Nous nous sommes intéressé, dans le 1^{er} mouvement, à l'idée thématique qui émerge, mesure 19, du traditionnel murmure initial nourri par les non moins traditionnels trémolos des cordes graves, sur une pédale de tonique : nous renvoyons à l'exemple 173.

Exemple 173 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 15-26, trompettes, cors et cordes, harmonie.

The image shows a musical score for Example 173, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 15 to 21, and the second system covers measures 22 to 26. The top staff is for Trompettes & Cors, and the bottom staff is for Cordes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, and *f*. Below the staves, harmonic labels are provided: (ré) for measures 15-21, Mi♭⁷ for measures 22-24, and Do♭ for measures 25-26. The second system includes labels mi♭ (dim) ∅ and La♭⁷ for measures 22-26.

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette idée garde une dimension « préparatoire » à l'irruption *fff* du *Hauptthema* dans le ton principal à la mesure 63⁵²⁸. Elle se présente comme une phrase à la périodicité interne irrégulière, marquée par une forte impulsion initiale (mes. 19-21) suivie d'une phase de déclin dont la terminaison, clairement articulée (mes. 25-26), se montre cependant totalement ouverte d'un point de vue harmonique (demi-cadence en ré♭ majeur ? rien de ce qui précède ou de ce qui suit – un accord de Mi renversé, mes. 27, qui inaugure une nouvelle progression – ne permet de le ressentir clairement). L'ensemble du « poids » de cette idée repose sur la première série d'enchaînements harmoniques, à laquelle nous nous devons de préalablement associer la longue pédale de tonique initiale : ré-Mi♭⁷-Do♭. L'effet obtenu est à la fois spectaculaire et relativement convenu d'un point de vue de la science de l'harmonie : tonique, puis glissement sur ce que l'on a parfois abusivement qualifié⁵²⁹ de

⁵²⁸ Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 141-142. La présentation de cet élément dans une tonalité indéfinie s'inscrit dans une stratégie plus large à l'échelle du mouvement.

⁵²⁹ « Abusivement » car cet accord peut certes s'interpréter comme un degré ♭II du ton principal de ré mineur, mais il n'est ni présenté sous son premier renversement, ni intégré à un processus cadentiel dans le ton principal : c'est un accord qu'il est en réalité impossible (à notre sens) de rattacher à une quelconque fonction tonale traditionnelle.

Conclusion partielle

Notre première partie avait mis en évidence, chez nos deux compositeurs, l'usage délibéré de transformations harmoniques détachées de toute logique fonctionnelle, cette « suspension » momentanée des fonctions tonales ne pouvant véritablement prendre sens que par contraste, au voisinage de segments répondant encore pleinement à ces dernières. En nous intéressant plus particulièrement, au cours de ce chapitre, à des points précis de mise en œuvre de cette double logique, hautement révélatrice des convergences spécifiques existant entre Schubert et Bruckner, nous avons nécessairement dû laisser de côté les vastes analyses transformationnelles, par codes couleurs, portant sur des parties entières de mouvements de symphonies, mais il nous semble que l'essentiel a déjà été largement démontré, à savoir qu'une analyse systématique par degrés d'une hypothétique tonalité ne prend plus véritablement sens dans certains passages de notre corpus, la logique mise en œuvre relevant plutôt de l'établissement délibéré de zones plus ou moins prolongées d'*indétermination* ou d'*ambiguïté* tonale, tandis que la focalisation sur un accord précis (« accord-pivot »), dans le même esprit, concentre plutôt davantage l'inflexion d'une progression harmonique donnée, globalement plus fonctionnelle, sur un moment précis du discours.

Les exemples schubertiens analysés au cours de ce chapitre témoignent de procédures désormais aisément identifiables, lesquelles confirment ces précédentes conclusions. Les phases de gradation au cours desquelles l'harmonie joue un rôle important s'articulent bien souvent autour d'un ou de plusieurs « accords-pivots », quasi-systématiquement des accords de septième, qui jouent à la fois sur l'ambiguïté fonctionnelle bien connue entre la septième de dominante et son accord enharmonique de sixte augmentée, ainsi que sur la très forte proximité, en termes de mouvements parcimonieux des voix, de cet accord avec la septième diminuée qui en partage trois notes communes. Cette relation, qualifiée de « relation de Boretz », fait l'objet d'un usage (de toute évidence) ciblé, qui permet soit d'apporter la touche finale à un épisode de gradation, soit de briser de manière soudaine et imprévue la dynamique fonctionnelle d'une série d'enchaînements – typiquement afin d'amorcer la gradation en question, à la suite d'une station prolongée sur l'accord-pivot, ou alors, plus simplement, afin d'entamer une digression. Ainsi, cette relation particulière de type « chromatique » (de couleur rouge dans nos catégories transformationnelles) sera distinguée des relations hexatoniques ou octatoniques, qui sont également fréquemment employées par Schubert entre, par exemple, des accords de septième de dominante, mais qui ne relèvent pas des mêmes stratégies, le degré de tension produit par ces derniers enchaînements étant significativement plus faible et ne se destinant pas au même usage ; les enchaînements hexatoniques de type *Do-La_b* sont ainsi privilégiés par nos deux compositeurs soit pour opérer soudainement une modulation non-préparée, soit pour prolonger une période d'indétermination tonale sans qu'une accumulation de tension ne soit particulièrement recherchée. Le climax du 2^{ème} mouvement de « La Grande », préalablement analysé dans notre première partie (voir la figure 27) reproduit scrupuleusement ce principe : la relation entre *Si* et *sol[#]°* (mes. 230-232) est pratiquement une relation de Boretz, *sol[#]°-Sol⁷* en est bien une (mes. 237-239 puis, dans l'autre sens, mes. 245-246). Une fois la dissipation achevée, *ré[#]°-Fa⁷* (mes. 248-251) se présente également comme une relation de ce type⁵³⁰. L'usage d'accords « pivots »

⁵³⁰ Voir Lauri Suurpää, « 2nd Movement of Great Symphony in C » dans *Schubert 's Late Music*, p. 227-228.

n'est cependant pas réservé chez Schubert aux seuls épisodes de gradation : une station prolongée sur un tel accord, de part et d'autre duquel vont prendre place des phases parfaitement stables du point de vue de l'harmonie fonctionnelle, est caractéristique et témoigne d'un goût particulièrement prononcé pour les relations harmoniques ambiguës qui deviennent elles-mêmes des éléments narratifs et de puissants leviers pour diversifier et complexifier la syntaxe harmonique de façon très localisée. L'épisode du solo de clarinette du 2^{ème} mouvement de « l'Inachevée » est à cet égard caractéristique (voir l'exemple 164), il fait écho à plusieurs épisodes similaires rencontrés au cours de notre analyse de « La Grande », et notamment dans le Finale (de part et d'autre de la mes. 636, voir l'exemple 55).

Bruckner nous semble s'inscrire dans cette stricte continuité ; les procédures qu'il emploie relèvent scrupuleusement des mêmes stratégies que son aîné : intensification grâce au chromatisme et à la porosité offerte par les différents accords de septième, ambiguïté et indétermination momentanée grâce aux enchaînements hexatoniques/octatoniques (parfois également employés, tout comme Schubert, dans le cadre d'une modulation soudaine et imprévue), subtil dosage entre ces deux types d'enchaînements d'une part et une harmonie résolument fonctionnelle d'autre part, qui présente parfois (comme dans la *Quatrième* et la *Septième*) des archaïsmes modaux. L'harmonie brucknérienne est en toute logique encore plus complexe et plus chargée en accords de septième non-résolus que celle de Schubert, mais ce décalage – qu'il convient de relativiser – est à mettre au compte de l'évolution globale du langage musical occidental (Chopin, Liszt, Wagner,...) durant les 50 voire 60 années qui séparent les deux périodes créatrices, mais aussi de l'élévation du degré de maîtrise affiché par Bruckner lui-même, dont témoigne la différence flagrante de niveau et d'élaboration harmonique entre (par exemple) la *Troisième* et la *Huitième*. Cette complexification se traduit par la plus grande capacité, développée par Bruckner en comparaison de son aîné, à tourner de façon plus prolongée autour d'un accord (comme dans l'introduction du 1^{er} mouvement de la *Neuvième*, revoir l'exemple 173 et la figure 112) ou d'une tonalité sous-entendue et impossible à percevoir *a priori*, qui sera révélée petit à petit : le premier groupe thématique du 1^{er} mouvement de la *Huitième* est caractéristique (voir l'exemple 172). L'usage spécifique de la « relation de Boretz » entre septième de dominante et septième diminuée, relevé chez Schubert dans certains cas bien précis, trouve un fort écho chez Bruckner : nous renvoyons aux exemples récemment analysés (et plus particulièrement au début de la *Huitième*, exemple 172 encore une fois, figures 110, 111a et 111b)⁵³¹ ; précisons toutefois que Bruckner, dans la lignée de Wagner, a développé ce processus en enjambant parfois de façon plus subtile une septième diminuée qui ne sera plus nécessairement énoncée de façon explicite lors de chaque transformation, comme dans notre dernier exemple 173, où la transformation finale *mi*, demi-diminué-*La*^{b7} se présente comme une suite parcimonieuse de deux « relations de Boretz ». De fait, la focalisation sur un « accord-

⁵³¹ Voir également les exemples 123 et 124 ainsi que la figure 91 correspondante : le premier thème de cette *Symphonie n° 1* comprend pas moins de quatre « relations de Boretz », à commencer par *La*^{b7}-*la*^o (mes. 32-34). Voir également l'exemple 126 de cette *Symphonie n° 1*, mes. 327-328, avec la relation *La*^{#6}-*fa*^{#o} qui conclut l'exemple.

Les exemples sont également nombreux dans la *Symphonie n° 3* : voir notamment les deux figures 76 et 77, où les relations de Boretz prennent place aux côtés d'autres relations chromatiques, ce afin de privilégier le mouvement conjoint de la ligne de basse (ce que Bruckner va également fréquemment rechercher lors de phases d'intensification).

pivot » est moins fréquente chez Bruckner que chez son aîné, du fait (nous le pensons) que les plages au cours desquelles l'harmonie perd sa lisibilité fonctionnelle y sont plus prolongées et plus complexes, ce qui implique de penser à plus grande échelle les contrastes entre différents types de progressions harmoniques : fonctionnelles, ambiguës/indéterminées (dans le sens de « statiques ») et génératrices de tension.

IV. Structure formelle des premiers mouvements

Avant-propos

La question de la forme apparaît à la fois particulièrement large à traiter (bien trop large, en tout cas, pour un travail de thèse déjà largement avancé et qui n'est pas véritablement centré sur cet aspect précis de notre corpus) et, d'une certaine façon, moins pertinente pour notre étude comparative que les autres paramètres de détail étudiés dans nos chapitres précédents. La littérature afférente est déjà fournie, peu de zones d'ombre subsistent : nous savions déjà, avant de commencer ce travail, que les libertés (relatives) prises par Schubert puis par Bruckner vis-à-vis de la forme sonate et, plus généralement, des modèles formels hérités du Classicisme viennois, s'inscrivaient dans une démarche plus générale d'individuation du style, d'expansion du contenu thématique et d'insertion d'éléments plus explicitement narratifs dans un discours encore calqué sur le modèle de la forme sonate. Nous savions également que nos deux compositeurs ont fait, à des degrés divers, l'objet de critiques théoriques (encore d'actualité), esthétiques voire philosophiques sur leur approche formelle appliquée à la symphonie et sur les prétendues carences que cette dernière révélait aux exégètes prisonniers d'une grille de lecture inadaptée (transitions escamotées, modulations abruptes, résolutions tonales différées...). Nous renvoyons d'ores et déjà le lecteur aux travaux ayant permis de mettre en évidence les points les plus saillants du traitement de la forme chez Schubert et chez Bruckner, points par ailleurs déjà synthétisés à plusieurs reprises au cours de ce travail⁵³². Nous rappelons également à l'attention du lecteur la somme analytique de Xavier Hascher sur la forme sonate schubertienne⁵³³ ; ce travail peut constituer une référence utile pour le lecteur, malgré le fait que l'approche schenkérienne mise en œuvre de façon systématique occulte un certain nombre de points d'ordre spécifiquement mélodique – comme le traitement à distance des idées thématiques à l'intérieur de la forme – et résolutif – comme le travail de réorganisation de la réexposition des mouvements de forme sonate en vue de la résolution tonale des deuxième et troisième groupes, qui nous intéresse particulièrement.

C'est la raison pour laquelle nous allons, au cours de ce dernier chapitre, nous intéresser à deux points précis, constitutifs de l'identité de la forme, et (à notre connaissance) relativement peu abordés jusqu'ici de façon systématique par les travaux déjà entrepris : la montée en intensité initiale (qu'elle ait lieu ou non), dans les 1^{er} mouvements de forme sonate les plus caractéristiques, et sa corrélation avec l'énonciation de l'élément mélodique assimilable au « thème principal » du premier groupe ; puis, l'organisation des différentes phases du développement central, avec le positionnement précis d'un climax éventuel à l'intérieur de celui-ci, la façon précise

⁵³² Concernant Bruckner, l'ouvrage le plus accessible et le plus orienté vers le traitement de la forme reste (à notre connaissance) celui de Werner Notter, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*. Pour Schubert, voir Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*.

Voir également Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 152-160.

De façon plus générale, voir notre conclusion de la 1^{ère} partie, mais aussi notre état initial de la recherche.

⁵³³ Hascher, *Schubert, la forme sonate et son évolution*.

s'opère la connexion avec le début de la réexposition, via éventuellement un retour anticipé de la tonique ou, plus conventionnellement, une pédale de dominante.

Montée en intensité initiale et préparation du premier thème

Schubert, « La Grande »

Le 1^{er} mouvement de « La Grande » présente cette longue introduction, Andante, de 77 mesures qui, au travers des répétitions successives du fameux thème initial (énoncé directement mes. 1 par les cors), permet de mettre en œuvre une montée en intensité progressive en plusieurs étapes, qui aboutit puissamment à une pédale de dominante dans le ton principal (gradation, mes. 70-77) : le premier groupe s'enchaîne directement dans une intensité *forte*, mesure 78, avec un changement de tempo soudain, *Allegro ma non troppo* : sa première note coïncide ainsi avec le point culminant de la gradation qui précède. Ce premier groupe, qui ne renferme pas de véritable « thème » dans l'acception traditionnelle du terme, présente un caractère homogène et affirmé, articulé et harmonisé avec une grande régularité, ainsi qu'un contenu plus condensé et plus succinct que l'introduction elle-même. Nous noterons en outre que le second groupe se révèle également, en comparaison, nettement plus élaboré et plus contrasté – avec ce que l'on considère parfois comme un embryon de troisième groupe, qui débute mesure 199 par l'appel des trombones, nous renvoyons le lecteur à notre exemple 11 de la première partie –, comme si le thème du premier groupe devait s'ériger en un premier point de stabilité, de part et d'autre de zones moins affirmées et plus hétérogènes. Ainsi, trancher sur un rôle précis et univoque à attribuer à cette introduction au sein de la structure formelle nous apparaît problématique : le thème des huit premières mesures représente quasiment l'idée mélodique la plus forte et caractérisée de tout le mouvement ; sa troisième apparition *ff* (mes. 29-36) peut déjà être considérée comme un premier aboutissement, qui, d'une certaine façon, coupe l'introduction en deux ; en outre, son motif *a* revêt un rôle organique, en fécondant plusieurs idées postérieures. La « préparation » introductive à proprement parler ne prend véritablement corps qu'à la mesure 38, sur une harmonie prolongée de *Sol*⁷ ; cette dynamique de projection vers l'avant est cependant brutalement rompue (modulation en *la*^b, majeur, mes. 48, puis retour du thème initial, dans une nuance *p*, mes. 61). Nous situerons le point de bascule décisif mesure 67 : la fin du thème s'intègre presque imperceptiblement au processus de gradation qui va véritablement lancer le 1^{er} groupe.

Nous pourrions considérer, dans une perspective narrative – laquelle permet d'éclairer d'une vision plus cohérente et logique une succession d'épisodes qui semblent parfois, du seul point de vue technique, manquer de lien – que la présentation du thème initial est en-elle-même porteuse d'une certaine instabilité. Cette dernière résulterait d'une tension – ou d'une « indétermination » – engendrée par la construction même de cette phrase, typiquement schubertienne dans l'esprit des constructions thématiques observées au cours des chapitres précédents : périodicité faiblement marquée, absence d'harmonisation initiale, motifs apparentés, peu contrastants dans leur construction rythmique et harmonisables de plusieurs façons, répétition cadentielle des mesures 7-8... ; et que tout l'enjeu dramatique de cette introduction, bâtie autour de cette phrase,

porterait sur une mise en scène et sur l'élaboration de différentes tentatives d'échappatoire ou de résolution de cette tension initiale, afin que la symphonie, une fois la « solution » trouvée, puisse véritablement se lancer. Les subtiles modifications apportées aux énonciations successives de ce thème remplissent ce rôle : la deuxième (mes. 9-16) installe une harmonie résolutive qui permet de clore la phrase sur une cadence parfaite (vi-ii-V-I) dans le ton principal, tandis que plus loin, mesures 29 puis 61 (voir la figure 113), Schubert retouche la fin de la phrase, à partir de sa 6^{ème} ou de sa 7^{ème} mesure. Dans cet exemple, nous avons superposé le thème initial aux deux énonciations qui nous intéressent : mesures 29-37 dans son intégralité, puis mesures 61 et suivantes à partir de la mesure 66 seulement, afin de conserver l'essentiel du processus (6^{ème} mes. de la phrase).

Figure 113 – Franz Schubert, *Symphonie n° 9 en ut majeur*, D. 944, « La Grande », 1^{er} mouvement, mes. 1-8 (cors) puis 29-38 et 66-70 (réduction pour piano), thème initial comparé.

The figure displays three systems of musical notation for Franz Schubert's Symphony No. 9, first movement. The first system (measures 1-8) shows the initial theme in C major, marked with dynamics *p* and *pp*. The second system (measures 29-38) compares the theme's later appearance, featuring dynamics *ff*, *p*, *ff*, and *pp*. It includes annotations for "Expansion rythmique" and "Changement d'harmonie" leading to a *Si-Sol⁷* chord. The third system (measures 66-70) shows the theme's final iteration, marked with dynamics *p* and *ff*, and includes annotations for "Modèle de marche", "Reproduction 1", "Reproduction 2", and "Début de la gradation".

Mesure 34, la 6^{ème} mesure de la phrase s'achève sur un degré vi (cadence évitée), tandis que les deux mesures suivantes, qui conservent le dessin mélodique initial, présentent une harmonisation ambiguë : l'accord de *Mi* (« accord-pivot », d'une certaine façon) peut à la fois s'entendre comme une dominante du ton de *la* mineur (selon ce qui précède), ou comme une tonique (selon la dominante *Si* qui le suit) ; l'expansion rythmique accentue ce moment de flottement, qui débouche, après une relation hexatonique inattendue *Si-Sol⁷* (mes. 37-38) sur une première pédale de dominante dans le ton principal, qui ne mettra pas en œuvre la gradation préparatoire au thème principal que l'on aurait pourtant pu attendre (accord de *La^b*, mes. 48, qui brise le processus déjà entamé). Mesure 66, à l'occasion de la dernière répétition de ce thème de l'introduction, Schubert choisit d'apporter un traitement différent à un processus qui débouche

pourtant sur une situation identique à celle de la mesure 38, à savoir l'irruption, une fois la fin de phrase achevée, d'une pédale de dominante dans le ton principal (ici mes. 70) : ici, c'est la 7^{ème} mesure de la phrase (mes. 67) qui est érigée en modèle de marche. Les deux variantes du modèle (qualifiées de « reproduction 1 et 2 ») permettent d'accumuler de la tension, laquelle permet ensuite de mettre en œuvre la gradation décisive (mes. 70).

Schubert, en partant d'une phrase initiale énoncée à l'unisson et sans impulsion rythmique préparatoire, parvient à construire une introduction particulièrement élaborée, qui va s'efforcer de poursuivre deux objectifs différents : d'un côté, l'exploitation des potentialités expressives et dramatiques du matériau initial, au travers de ce que l'on peut considérer comme une série de variations thématiques, par ailleurs entrecoupées d'éléments secondaires contrastants directement dérivés de ce matériau⁵³⁴ ; de l'autre, la mise en œuvre d'une intensification graduée, préparatoire à l'irruption du premier groupe de ce mouvement de forme sonate. Ici, les deux objectifs se confondent, puisque ce sont précisément les subtiles réécritures se portant sur la fin de la phrase initiale qui permettent de dramatiser, par touches successives, la trajectoire de cette introduction, de créer une forme de conflit qui se « résout », en quelque sorte, avec la marche harmonique qui lance de façon décisive la gradation des mesures 70-77⁵³⁵.

Le Finale ne présente pas d'introduction à proprement parler, ce qui est parfaitement logique, les enjeux portés par le début d'un Finale n'étant pas les mêmes que ceux d'un 1^{er} mouvement. Son vaste premier groupe thématique s'articule selon trois sections dont les rôles respectifs se complètent (voir la figure 42 et l'exemple 47). Nous avons précédemment parlé « d'appel » concernant la section 1 ; la juxtaposition des deux motifs initiaux délivre effectivement l'impulsion initiale, qui est prolongée par une courte phase d'accumulation en triolets, laquelle débouche sur un premier plateau d'intensité se concluant par la cadence parfaite dans le ton principal des mesures 33-35. La section 2, qui démarre *piano* immédiatement après cette cadence, introduit un élément mélodique plus substantiel (voir l'exemple 48) dans une gradation qui s'apparente à une véritable vague dont le point culminant (mes. 89) marque le retour *ff* de la présentation initiale (début de la section 3, qui consiste en une amplification de la section 1). Dans une configuration ici nettement plus tendue, en comparaison, que le début du 1^{er} mouvement, avec une pulsation omniprésente, un tempo très vif et la répétition mécanique d'éléments rythmiques brefs et agressifs (rythmes pointés), Schubert a choisi de présenter sans détour ses idées directrices. Cependant, afin de soutenir sur la durée une telle accumulation de tension, la section 1 se présente à la fois comme l'élément rhétorique qui délivre « l'impulsion » initiale, mais aussi comme le début d'une large phase préparatoire qui opère en deux temps, section 2 comprise, par « vagues » successives, jusqu'à la mesure 89. Ce premier groupe thématique

⁵³⁴ Nous renvoyons le lecteur à notre première partie (avec notamment l'exemple 8, mes. 59-61), mais l'auditeur attentif remarquera également que la première transition, qui débute mesure 17, s'appuie sur une idée de deux mesures (voir les altos et les violoncelles) qui permute l'intérieur du motif de la mesure 3 (la blanche est jouée en premier), tandis que la mesure 18 se présente comme un renversement/rétrograde strict de la mesure 1.

⁵³⁵ Schubert s'inscrit clairement (ce qui va se confirmer ci-après avec sa *Symphonie n°7*) dans la tradition de l'introduction lente que l'on trouve d'une part du côté des premiers Viennois, d'autre part du côté des Français, notamment dans le cadre de l'ouverture, à partir tout particulièrement d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Par ailleurs, l'introduction de la *Création* de Haydn réfléchit très loin sur cette idée d'un matériau en construction, énoncé avant qu'il soit tout à fait défini.

semble ainsi en réalité se diviser selon deux phases de dimensions équivalentes : les deux premières sections permettent de porter le discours à un point de tension suffisamment élevé pour que le travail plus spécifiquement harmonique mis en œuvre puisse prendre tout son sens.

Schubert, « Inachevée »

Le 1^{er} mouvement de « l’Inachevée » procède de façon assez différente, en dépit de certaines similitudes avec l’introduction de « La Grande ». Le thème initial des cordes graves (*Eröffnungsthema*) – sorte de courte introduction rapide – est ainsi, tout comme le thème des cors de « La Grande », présenté directement et à l’unisson ; par ailleurs, les premières tournures mélodiques des deux thèmes présentent certaines analogies (mouvement conjoint ascendant, en partant de la tonique, avec un appui plus prolongé sur la première note). Il se conclut sur ce qui semble devoir être une dominante du ton principal (note *fa#*, non harmonisée), laquelle cède immédiatement la place à une introduction conventionnelle, qui installe durant 4 mesures le dispositif de stratification rythmique auquel le thème principal de la mesure 13 va bientôt se superposer. Le caractère en ostinato de l’ensemble de ce premier groupe (à partir de la mes. 9) laisse supposer que les lignes de tension que Schubert a cherché à déployer n’obéissent pas à la même logique que celles du premier mouvement de « La Grande », qui jouait sur de plus grands contrastes de caractères et sur la mise en œuvre d’un temps plus « long » pour préparer en amont et pour donner plus de poids à l’irruption des événements thématiques les plus marquants. Ici, tout semble concentré à l’extrême, presque immobilisé *a priori* ; l’*Eröffnungsthema* se présente tel une interrogation (tessiture grave, absence de pulsation claire et d’affirmation cadentielle, nous retrouvons à nouveau l’irrésolution « chronique » de certaines fins de thèmes schubertiennes), tandis que l’ostinato rythmique « enserre » aussitôt le discours dans une sorte de carcan. C’est ainsi l’ensemble du premier groupe (qui débute mesure 13 ?), en définitive de dimensions modestes, qui va lui-même servir de support à une première gradation, laquelle, en deux temps, va amener au premier pic d’intensité qui coïncide avec la fin du groupe (mes. 36-37 et 1^{er} temps de la mes. 38). Ensuite, comme dans le 1^{er} mouvement de « La Grande », le second groupe thématique présente un matériau plus développé et qui renferme des contrastes plus conséquents.

Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*

Le 1^{er} mouvement de cette symphonie se présente sous la forme d’une esquisse complète de 408 mesures, dont 110 ont été totalement orchestrées. Une introduction Adagio en *mi* mineur (ton mineur homonyme du ton principal⁵³⁶) de 34 mesures ouvre le mouvement : comme dans « La Grande », le thème de l’introduction (voir notre exemple 104a) démarre immédiatement ; ce thème de 8 mesures, de facture classique (que d’aucuns pourraient qualifier de « pompeux »)

⁵³⁶ Comme évoqué dans la note précédente, cette approche introductive lente et, ici, dans le ton mineur homonyme du ton principal renvoie plus largement à la tradition des ouvertures parisiennes dans les années 1780. Voir Stefan Keym, « Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose », dans Hinrichsen et Keym (éd.), *Dur Versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines Musikalischen Elementarkontrasts*, Köln [Cologne], Böhlau Verlag, 2020, p. 155-188.

Voir également l’ouverture d’*Iphigénie en Aulide* de Gluck (qui débute lentement en *do* mineur avant d’amener *do* majeur lors du changement de tempo).

et harmoniquement stable, s'achève sur une cadence parfaite en *mi*, *ff* et vraisemblablement *tutti*, suivi d'un point d'arrêt. Il est intéressant de constater que Schubert semblait déjà avoir fixé avec précision le plan dynamique de la suite de cette introduction, et ce en dépit de l'inachèvement de pans entiers de sa réalisation orchestrale : comme si sa pensée avait préalablement porté son attention sur les processus de tension et de détente à large échelle du flux musical, en vue de préparer l'amorce du premier groupe thématique. Ainsi, le premier moment conclusif que constitue la cadence parfaite *ff* de la fin du thème initial (mes. 8) est dissipé avec une grande progressivité : tout d'abord prolongé *ff* (mes. 9-11) au moyen du motif *x*, puis *decrescendo* (mes. 12), *p* (mes. 13), et *pp* (mes. 14-18). Le *crescendo* de la mesure 19 marque le début d'une gradation qui installe progressivement une pédale de dominante (*Si*⁷), laquelle aboutit au point d'orgue de la mesure 29.

Exemple 174 – Franz Schubert, *Symphonie n° 7 en mi majeur*, D. 729, 1^{er} mouvement, mes. 29-37, réduction pour piano, transition entre la fin de l'introduction et le début de l'Allegro.

The musical score for Example 174 is presented in two systems. The first system, labeled 'Transition', covers measures 29 to 33. It begins with a forte (*fz*) dynamic in the bass clef and piano-piano (*pp*) in the treble clef. The music features a melodic motif 'x' in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The dynamics shift to *ppp* towards the end of the transition. The second system, labeled 'Thème', starts at measure 34 with the tempo marking 'Allegro' and a piano-piano (*pp*) dynamic. The treble clef contains a melodic line, while the bass clef features a dense texture of repeated eighth notes.

Cette configuration laissait clairement la possibilité au premier groupe de démarrer directement après le point d'orgue ; Schubert semble avoir préféré désamorcer avec une certaine soudaineté cette phase préparatoire, en faisant réapparaître *pp* la tête du thème de l'introduction, laquelle impulse une courte transition (mes. 30-34, voir l'exemple 174) qui prend des allures de liquidation : le motif *x y* est en effet présenté de façon plus espacée qu'initialement, jusqu'à se réduire à un simple appui rythmique (mes. 34). Le début de l'Allegro introduit ensuite de façon immédiate un tapis de croches répétées, qui permet à la fois de délivrer une nouvelle impulsion et de changer franchement de caractère. En définitive, nous relèverons le côté contrasté de cette introduction (par changement de mode, notamment) ainsi que cette tendance, qui semble déjà s'affirmer chez Schubert, à un traitement formel plus autonome de cette partie préparatoire, dont le poids s'accroît. En témoignent la cohérence et la force du thème introductif lui-même (qui impose pratiquement son propre retour mesure 30, ce afin de contrebalancer la partie centrale), mais aussi l'équilibre de proportions qui s'applique de façon plus globale, au travers

notamment du plan dynamique de nuances d'intensité : en cela, cette introduction se rapproche de celle de « La Grande » (voire de celle de la *Symphonie n° 5* de Bruckner), plus que de celle de la *Symphonie n° 4* de Beethoven, à laquelle le démarrage dans le mode mineur ainsi que le tempo très lent pourraient également faire penser : cette dernière procède plutôt par une accumulation progressive d'éléments, quasiment *ex-nihilo*, et qui débouchent directement sur le premier groupe thématique.

Schubert, *Symphonie n° 10*

L'esquisse dont nous disposons (nous renvoyons le lecteur aux explications données sur ce document dans notre chapitre précédent, ainsi qu'à l'exemple 116), bien qu'incomplète, nous renseigne toutefois sur le fait que Schubert a réécrit le premier groupe thématique de son 1^{er} mouvement : ce détail est d'importance pour ce qui nous occupe ici. Son « premier jet » (les 56 mesures initiales, barrées de sa main) ne comporte pas de partie introductive : le premier thème semble démarrer directement, à la manière d'une ouverture d'opéra (accords *tutti* de tonique, précédés d'une anacrouse sur un rythme pointé). Une brève comparaison entre le début de ce « premier jet » et la réécriture qui suit montre que Schubert souhaitait de toute façon démarrer avec énergie, sans préalable introductif (voir l'exemple 175).

Exemple 175 – *Symphonie n° 10 en ré majeur*, D. 936A, 1^{er} mouvement, mes. 1-7 puis 156-164 (esquisse), comparaison du « premier jet » et de la deuxième version du début (*Anfang*).

The image displays a musical score comparison between two versions of the beginning of Schubert's Symphony No. 10. The top version, labeled 'Premier jet', covers measures 1-7 and is marked 'Allegro Maestoso'. It features a 'Motif de tête' (measures 1-3) and an 'Appel' (measures 4-7). The bottom version, labeled '2è version' and 'Anfang', covers measures 156-164. It starts with a 'Motif de tête' (measures 156-158) and an 'Idée centrale' (measures 159-164). A box labeled 'Idée centrale' connects the two versions, highlighting the structural differences in the 'Motif de tête' and the 'Idée centrale' itself. The 'Idée centrale' in the second version is more uniform and lacks the anacrusis present in the first version.

Il semble que Schubert ait souhaité, dans sa seconde version, donner un caractère plus uniforme à sa première idée : le nouveau « motif de tête » a perdu son anacrouse, tandis que son rythme, moins « sec », présente également une rupture moins nette avec « l'idée centrale »⁵³⁷. Dans le même esprit, nous remarquerons que les différentes idées, dans cette nouvelle version, s'enchaînent avec une plus grande fluidité (l'articulation très marquée de la mes. 5, notamment,

⁵³⁷ Les deux versions rappellent beaucoup le style pratiqué dans les ouvertures, les *sinfonia* ou les symphonies de la seconde moitié du XVIII^e siècle (de par le rythme, notamment) ; ce qui est surprenant dans une œuvre tardive de Schubert.

ayant disparu). Un examen succinct de la suite de chacune des deux versions révèle que Schubert semble avoir clairement fait disparaître la forte segmentation formelle qu'il avait esquissée dans son « premier jet » au sein du premier groupe : grossièrement, les 24 premières mesures de ce dernier alternaient des appels, probablement *tutti* (et présentant la même physionomie que l'appel initial) avec « l'idée centrale » puis avec d'amples mouvements conjoints ascendants, jusqu'au large accord de dominante (*La*) de la mesure 24. Le changement de « zone » formelle était manifeste mesure 25, une fois encore par l'apparition d'un nouvel élément rythmique d'accompagnement en double-croches, tandis que « l'idée centrale » réapparaissait, bientôt suivie de figures rythmiques inédites (répétitions de rythmes pointés, eux-mêmes superposés à des triolets de croches). Difficile de savoir (en l'absence de nombreux éléments) si Schubert envisageait le premier groupe thématique de son « premier jet » comme un élément formel contenant lui-même sa propre montée en intensité graduée ; en tout cas, il témoigne encore une fois d'une approche protéiforme, l'absence d'introduction autonome et fortement contrastante (analogue à celle de la *Symphonie n° 7* et de « La Grande ») étant probablement à mettre au compte des dimensions générales plus modestes de cette esquisse, ainsi que d'une concentration interne plus marquée du matériau (au travers d'idées thématiques plus courtes, répétées plus fréquemment). La seconde version témoigne de cette tendance à la concentration, l'idée initiale, présentée *ff* dès la mesure 1, étant le matériau privilégié de l'ensemble d'un premier groupe qui prend corps grâce à la complexité du travail contrapuntique et d'une harmonie très instable.

Bruckner, *Symphonies n° 1, 2 et 3*

Ces trois symphonies illustrent trois approches différentes de la « montée en intensité » initiale chez Bruckner ; elles témoignent d'une évolution significative de son travail : poids relatif des différents éléments thématiques, complémentarité des idées au sein d'un même groupe, équilibre entre les thèmes eux-mêmes et les phases de transition qui permettent de les relier...

Déjà largement commenté dans nos chapitres précédents, le début de la *Symphonie n° 1* propose un véritable plan dynamique au sein même du premier groupe thématique, lequel démarre sans introduction préalable – si l'on excepte les deux premières mesures qui installent une simple pulsation. Une fois le thème présenté par les violons I dans une nuance *p* (mes. 2-10), la partie centrale du groupe met en œuvre une gradation typiquement brucknérienne qui culmine mes. 18-24, suivie d'une dissipation progressive ; le retour du thème mesure 28 s'inscrit dans cette dynamique de retour au calme initial. Notons que la première montée en intensité, relativement brève, prend corps au travers d'une gradation dont le caractère est essentiellement rythmique et dynamique, construite sur le motif *x* du thème : le thème principal endosse (ce qui est assez étonnant) un rôle contrastant, *p* et stable, de part et d'autre de cette gradation.

Le début du 1^{er} mouvement, Moderato, de la *Symphonie n° 2* présente une physionomie bien différente. Ses 62 mesures consistent en une sorte de *AA'*, le large thème principal (*A*) occupant les 26 premières mesures, tandis que sa redite *A'* (à partir de la mes. 27), étendue et modifiée dans sa seconde partie, s'amalgame graduellement à un plateau d'intensité (lequel, assez court, culmine mes. 40-42), bientôt suivi d'un retour au calme progressif et d'une liquidation (espacement des motifs puis extinction totale, mes. 55-62). Nous pouvons considérer que *A'* consiste en une réplique amplifiée de la dynamique qui sous-tend la première présentation du thème,

laquelle contenait déjà une montée en intensité, assez modérée, dans sa partie centrale (mes. 12-17). Concédonc que de façon générale, la puissance atteinte par l'orchestre au début de cette symphonie se borne à des limites assez modestes en regard des créations ultérieures de Bruckner (l'intéressé qualifiait lui-même cette symphonie de « calme et disciplinée »⁵³⁸).

Nous renvoyons le lecteur à notre chapitre traitant du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3*. Pour s'en tenir à l'essentiel de ce qui nous intéresse ici, rappelons que le vaste groupe *A* (134 mes. dans l'*Urfassung* de 1873) comprend deux véritables thèmes distincts dans le ton principal (voir la figure 60 ainsi que les exemples 58 et 59). L'approche globale mise en œuvre ici est radicalement différente de celles appliquées aux deux symphonies précédentes : Bruckner recherche explicitement à installer, dès les premières mesures, des effets grandioses au service d'un caractère qui se veut épique. Le tempo est modéré (*Gemässigt, misterioso*), l'atmosphère (plus ou moins marquée dans ce sens selon les versions discographiques) confine à la méditation, notamment de par une texture sous-jacente uniforme (pupitres de cordes qui déploient des arpèges entremêlés) et « bloquée » sur une pédale de tonique. De fait, la relation au temps est différente ; les contrastes peuvent puissamment prendre forme, et ce sans que les processus de gradation ne doivent renoncer à une progressivité toujours aussi mécaniquement « mesurée » que dans les symphonies précédentes. Bruckner prend ainsi le temps d'installer les différentes strates d'accompagnement au cours d'une petite introduction (mes. 1-4) ; le thème « principal », présenté par la 1^{ère} trompette (signalons que pour la première fois, Bruckner confie à un cuivre soliste la présentation de son premier thème), reste dans une nuance *p*. Une fois ce thème achevé, la transition qui lui succède imperceptiblement se mue en une gradation (mes. 27-36) qui, déjà, porte la puissance dynamique de l'orchestre proche de son maximum : ce premier climax coïncide avec le début du thème secondaire, présenté à l'unisson (mes. 37). L'impression procurée est spectaculaire (nous nourrissons une tendresse particulière pour ce passage au cours duquel Bruckner laisse entrevoir pour la première fois la véritable mesure de ses ambitions symphoniques) : les deux présentations successives, *ff*, de ce thème donnent l'impression que la symphonie vient seulement de débiter alors que 54 mesures se sont déjà écoulées. Il devient dès lors indispensable de réitérer l'ensemble du processus, ce que Bruckner va faire, en accusant encore davantage les contrastes initialement installés.

Bruckner, *Symphonies n° 4 et 5*

L'approche introductive mise en œuvre au début du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 4* présente, nous allons le constater, de nombreuses similitudes avec celle de la *Symphonie n° 3*. Le groupe *A* y est toutefois ici plus concis (74 mes. contre 134) ; la texture d'accompagnement qui le sous-tend, également installée dès la première mesure par les cordes, y est plus aérée (avec de simples trémolos sur plus de 30 mesures), mais les rôles respectifs des différentes idées qui vont successivement apparaître vont s'insérer dans un schéma similaire. L'appel initial du cor (mes. 3), qui donne corps au premier thème (*Hauptthema*), n'est pas sans rappeler le thème principal de la trompette des premières mesures de la symphonie précédente. Tout comme ce dernier, il va impulser une gradation, en deux temps cette fois-ci : à la première présentation thématique du cor solo, clairement articulée et qui s'achève sur un *diminuendo* (mes. 3-18),

⁵³⁸ Langevin, p. 123.

succède en effet immédiatement une réplique (mes. 19), dans une nuance *mf*, qui élargit l'orchestration initiale (le motif du cor est repris en antiphonie par les bois aigus). Cette réplique thématique s'infléchit ensuite de façon très progressive (disons à partir de la mesure 33) pour donner corps à l'intensification décisive qui va préparer l'arrivée *ff* et *tutti* du second thème de ce groupe *A*. Ce thème, construit sur des répétitions mécaniques du *Bruckner-Rhythmus*, est résolument harmonique ; il ne s'agit pas véritablement d'une « mélodie » au sens traditionnel du terme : chaque *Bruckner-Rhythmus* d'une mesure est en effet indissociable d'une seule et même harmonie. De fait, ce second thème va directement consister en un plateau d'intensité qui permet à une progression harmonique élaborée de se déployer : cette mobilité harmonique prend tout son sens après le statisme relatif observé au cours des premières mesures. Notons que c'est le groupe *B* (mes. 75) qui va directement se charger d'apporter, suite à cet épisode prolongé de grande intensité, la détente nécessaire.

Le début de la *Symphonie n° 5* échappe à tous les modes opératoires explicités jusqu'ici chez Bruckner. L'introduction Adagio de 50 mesures (voir les exemples 128 à 130), aussi longue que le groupe *A* lui-même, témoigne d'une logique qui lui est propre. La mise en évidence de son thème « principal » (appel puis choral, mes. 15-22, répété mes. 23-30), qui y occupe une place centrale, est renforcée par une approche initiale quasi-imperceptible des 14 premières mesures (*pizzicati pp* des violoncelles et des contrebasses, associés à des valeurs longues, *pp* également et dans le médium-grave, des violons et des altos). L'irruption de l'appel *tutti* et *ff* de la mesure 15 fait ainsi l'effet d'une véritable « percée », inédite jusqu'ici chez Bruckner. La seconde partie de cette introduction (mes. 31-50) met en œuvre une gradation plus conventionnelle (voir l'exemple 129) qui débouche sur le dernier thème qui clôt *ff* cette introduction.

Bruckner, *Symphonies n° 6, 7 et 8*

Le début de la *Symphonie n° 6* marque un retour à des proportions plus modestes. Le groupe *A*, d'une durée de 48 mesures, démarre directement par l'ostinato rythmique (violons, voir l'exemple 149) qui ne cessera que mesure 46. Nous retrouvons deux idées thématiques distinctes, toutefois significativement plus brèves que les deux thèmes initiaux des *Symphonies n° 3 et 4* : *A1* (exemple 149) puis *A2*, mes. 15 (exemple 150). *A1*, fortement articulée sur une durée de quatre mesures, ne semble pas avoir été pensée pour porter elle-même une intensification préalable : il s'agit bien de l'idée principale, tandis qu'*A2*, construite sur un seul et même motif mélodico-rythmique d'une mesure, se prêtera davantage à être insérée dans des phases de gradation ultérieures. Ce premier dispositif (ou 1^{ère} section) d'une longueur de 24 mesures, prend les apparences d'une vague qui croît (modestement) jusqu'à la mesure 20 avant de se dissiper brusquement. Dès lors, Bruckner choisit de reproduire simplement ce dispositif par amplification (voir la figure 96), *A1* faisant à nouveau irruption mesure 25, *ff* et *tutti* cette fois-ci.

Le groupe *A* du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 7*, également assez bref selon les standards brucknériens (50 mes.) est construit sur une seule grande idée, un véritable « thème » mélodique, ample et large (voir l'exemple 134), lequel, après deux mesures initiales d'installation des trémolos aux violons, se déploie jusqu'à la mesure 24. Les nuances d'expression sont simplement mises à profit pour donner davantage de relief aux inflexions de ce thème, qui s'achève

sur un large *diminuendo*. Comme dans la *Symphonie n° 6*, Bruckner choisit d'opérer une redite (quasi) intégrale, laquelle va s'accompagner d'une amplification progressive (élargissement *tutti, crescendo* puis *ff*) qui culmine mesures 38-39, au moment précis où la redite brise le modèle thématique initial, marquant le début de la phase de dissipation qui coïncide avec la courte transition qui va amener le groupe *B* (mes. 51).

Le début de la *Symphonie n° 8* présente une approche similaire aux deux précédentes : un groupe *A* de dimensions comparables (50 mes.), divisé en deux sections dont la seconde consiste en une redite amplifiée de la première. Seulement, Bruckner va traiter son matériau thématique d'une façon assez différente : nous ne sommes en présence ici ni d'un groupe renfermant plusieurs idées contrastantes (comme dans la *Symphonie n° 6*), ni d'un seul et même « grand » thème mélodique à envisager d'un seul bloc (comme dans la *Symphonie n° 7*), mais plutôt d'une succession logique d'idées mélodiques apparentées (qualifiées de *A1*, *A2* et *A3*, voir les exemples 157) qui s'insèrent dans un processus d'amplification continu et homogène, ce qui nous semble une approche assez nouvelle. La trajectoire globalement ascendante de la ligne mélodique (cordes graves) renforce ce processus qui amène un premier palier d'intensité, lequel coïncide avec le début de *A3*. La redite de cette première section démarre directement *ff* (mes. 23), dans le même esprit que la redite du grand thème de la *Symphonie n° 7* ; afin de ne pas exagérément en alourdir le cheminement, Bruckner allège momentanément son orchestration (mes. 33-39), ce qui procure encore plus de relief à la seconde arrivée sur *A3* (mes. 40), premier véritable « pic » d'intensité de cette symphonie. Comme à son habitude, Bruckner procède ensuite à une dissipation rapide de quelques mesures afin de préparer l'enchaînement avec le groupe *B*. Rappelons que Bruckner, ce qui est également inédit de sa part dans une telle configuration de redite thématique, a mis en œuvre de subtiles modifications harmoniques (dans un environnement déjà particulièrement complexe) entre chacune des deux sections (voir, pour rappel, la figure 101).

Bruckner, *Symphonie n° 9*

Le 1^{er} mouvement de cette ultime symphonie, dont la composition ne pourra pas être menée à son terme, renoue avec des dimensions hors-normes (567 mesures) ; son groupe *A* (96 mes.) est sans conteste le plus complexe et le plus contrasté du corpus. Faut-il y voir une synthèse de l'ensemble des approches introductives menées jusqu'alors ? De sa propre *Symphonie n° 3* (et, naturellement, de la *Neuvième* de Beethoven), Bruckner reprend la sombre tonalité de *ré* mineur ainsi que son caractère « mystérieux » (*Misterioso*) ; les premières mesures permettent aux traditionnels trémolos de cordes de s'installer, *pp*, sur une pédale de tonique. Le premier élément thématique, présenté par les huit (!) cors (levée de la mes. 5, voir l'exemple 176), affiche quant à lui certaines similitudes avec l'appel du début de la *Symphonie n° 4*, mais l'usage que Bruckner va en faire ici est bien différent. Son motif *x*, premier élément véritablement structuré quoique rudimentaire, consiste en l'association des cellules rythmiques *a* ou (*a*) et de la cellule mélodique *b* ; La réitération de *a*, qui prend les apparences d'une réponse des trompettes et des timbales, permet de marquer l'ensemble d'une scansion rythmique régulière. L'emprise de la tonique est très forte, renforçant le statisme général : au cours de cette première phase, seule la cellule mélodique *b* tente (en tout cas, c'est l'impression qu'elle donne) de s'en détacher, sans

succès. D'aucuns pourraient également associer à ce passage diverses atmosphères extra-musicales (le chaos originel, l'inexorabilité, l'obscurité dans sa dimension métaphysique, ou *darkness*...) : pourquoi pas ; quoi qu'il en soit, Bruckner installe un décor qui, de façon paradoxale, produit un effet saisissant, lequel dépasse largement les moyens pourtant particulièrement restreints mis en œuvre pour y parvenir.

Exemple 176 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 1-18, réduction sur deux portées (cordes/bois et cors/trompettes/timbales), matériau motivique.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for 'Cordes (et bois)' and the bottom staff is for 'Cors'. The score is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *pp*. The first staff has a measure number '1' at the beginning. Above the staff, there are several annotations: 'x' above measures 1-18, 'a' above measures 5-6, '(a)' above measures 7-8, 'b' above measures 9-10, 'a' above measures 11-12, 'Trp. & Timb.' above measures 13-14, 'x'' above measures 15-18, and 'b'' above measures 17-18. The bottom staff has annotations 'a' above measures 19-20, 'b' above measures 21-22, 'a' above measures 23-24, 'b'' above measures 25-26, 'a' above measures 27-28, 'b (ou b''?)' above measures 29-30, and 'a' above measures 31-32. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat).

C'est sans préparation aucune, tel une « percée », que le deuxième élément thématique apparaît mesure 19. Déjà présenté *supra* (voir l'exemple 173), nous allons nous intéresser ici à sa structure motivique, ainsi qu'à l'importance (pour la suite) de ses deux premiers mouvements harmoniques (voir l'exemple 177). Jusqu'alors, l'intégralité des notes jouées au cours des 18 premières mesures faisaient partie, à l'exception du *mi* du dernier temps de la mesure 16, de l'accord parfait de tonique. Cette dernière glisse vers *mi*_b (mes. 19, 3^{ème} renversement de l'accord de Ré_b⁷), note-pivot sur laquelle l'accord de Ré_b⁷ va devenir Do_b à la mesure 21.

Nous remarquerons qu'à cette occasion Bruckner « libère » enfin la tessiture de la ligne mélodique qui s'ouvre sur une très large amplitude. Nous retrouvons les cellules *a* et *(a)*, autour desquelles s'articulent non seulement la tête du thème (mes. 19-21) mais aussi sa conclusion (mes. 24-25), ouverte harmoniquement (demi-cadence en ré_b, mes. 25-26 ?). L'opposition de caractères fondamentale entre ce thème et l'élément primitif des 18 premières mesures semble évidente : elle s'incarne non seulement dans cette dialectique modale (opposition binaire majeur/mineur), mais aussi dans une différence de mobilité harmonique interne très marquée : à la stabilité absolue des premières mesures est opposée la structure complexe et inhabituelle de ce deuxième élément (marquée par la relation hexatonique *Mi*_b⁷-*Do*_b des mesures 20-21, mais aussi par la progression harmonique des mesures 24-26, qui s'achève dans une indétermination tonale

assez marquée), donnant l'impression que ce thème, en dépit de l'effet « lumineux » produit – par contraste – par l'irruption préalable sur Do_b , semble véritablement fuir la tonique.

Exemple 177 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 19-26, réduction sur deux portées, matériau motivique et harmonie.

19 (a) a (a) a (a) a

mf *cresc.* Note pivot — Do_b mi_b (dim) \emptyset *dim.* — La_b^7

Exemple 178 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 63-75, réduction pour piano, *Hauptthema*, motifs et segmentation.

63 *fff* (a) a c c' (a) a Do_b

71 *fff* b'? $La\ ré$ Cad. parfaite!

Une fois énoncés ces deux éléments antagonistes, Bruckner met en œuvre une gradation dont l'irruption du véritable *Hauptthema* (mes. 63, voir l'exemple 178) va marquer le point culminant. Cette gradation typiquement brucknérienne présente des dimensions hors-normes (36 mesures) ; quant au *Hauptthema* lui-même (dont l'appellation même pourrait prêter à discussion, au vu de la diversité du matériau présentée au sein du groupe *A*), il se présente comme une synthèse de l'ensemble des oppositions préalablement installées : solidement ancré, comme l'élément primitif, dans le ton principal, il reproduit pourtant le mouvement harmonique proposé initialement par le deuxième élément (avec l'arrivée sur l'accord de *Do*, mes. 70, à la fin de la phrase), dont l'indétermination appelle (semble-t-il) cette seconde demi-phrase conclusive (mes. 71-75) qui s'achève sur une cadence parfaite dans le ton principal. Nous retrouvons naturellement dans ce *Hauptthema* les cellules primitives *a* et (*a*), communes à l'ensemble du matériau. Nous remarquerons également la parenté de ce thème avec celui de la *Symphonie n° 3* (voir l'exemple 179). Pourtant, le positionnement et le rôle respectifs de ces deux thèmes au sein de leur groupe thématique ne présentent que peu de similitudes : au début de la *Symphonie n° 3*, le « thème principal » de la trompette était présenté de façon quasi-immédiate (mes. 5) et s'insérait lui-même assez naturellement dans l'intensification préalable dont sont coutumiers les débuts des symphonies de Bruckner, le premier « pic » d'intensité intervenant par ailleurs assez rapidement, avec le « thème secondaire » de la mesure 37. En outre, la répétition de l'ensemble du processus au travers d'une seconde section permettait (tout comme dans la *Septième* et la *Huitième*) de renforcer assez simplement « l'emprise » auditive de ces éléments sur la mémoire de l'auditeur. Le *Hauptthema* de cette *Symphonie n° 9*, en revanche, n'apparaît qu'à la toute fin de ce large processus d'intensification, ce qui n'a pas échappé à Wolfram Steinbeck dont les questionnements ont suivi le même cheminement que les nôtres et qu'il résume en ces termes : « Formulation de ce paradoxe : le *Hauptthema* est le produit de son propre déploiement »⁵³⁹.

Exemple 179 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 63-70 (*tutti*, *Hauptthema*), comparaison avec le thème principal du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3*, version 1873, mes. 5-12 (trompettes).

The image shows two musical staves in G major. The top staff is for the trumpet part of the first movement of Symphony No. 3, measures 5-12. It features a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a triplet of C5, D5, E5. The bottom staff is for the *Hauptthema* of the first movement of Symphony No. 9, measures 63-70, marked *Tutti*. It features a more complex melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and then a triplet of C5, D5, E5, mirroring the structure of the top staff but with more harmonic support and dynamics.

Steinbeck évoque également les incidences, évidentes, de la disposition initiale de ces différents éléments thématiques sur la réexposition (peut-on raisonnablement y reproduire l'ensemble de ce processus ? que doit-on faire du deuxième élément thématique de la mesure 19, qui n'affirme

⁵³⁹ Wolfram Steinbeck, *Bruckner, Neunte Symphonie d-Moll*, p. 59.

jamais le ton principal ? Nous verrons de quelle façon Bruckner a traité ce problème dans notre sous-chapitre suivant). Quelques éléments de réponse peuvent cependant être rapidement apportés ici : tandis que le développement central et la réexposition vont être en quelque sorte fusionnés (voir *infra*), c'est la coda qui va se charger de résoudre l'ensemble des antagonismes initialement portés par ce groupe *A* : cette coda (mes. 519-567) se présente, pour schématiser assez grossièrement, comme un « groupe *A* inversé », qui débute directement par de multiples répétitions de la tête du *Hauptthema* (à savoir ses trois premières mesures), tandis que le motif *c* va ici déclencher la résolution tonale décisive (mes. 548-549) : le *Bruckner Rhythmus* est conservé, ses notes initiales (*do-si-si_b-la*) étant remplacées par *si_b-ré-fa-sol*, arpège de l'accord *sol*⁷ (vi^{ème} degré du ton principal, qui amène la cadence). Quant à l'antagonisme initial des deux premiers éléments (repos sur la tonique puis irruption de l'arpège de *Mi_b*), Bruckner en fait le dernier épisode de tension du mouvement, lequel va déclencher la résolution définitive. La traditionnelle liquidation mise en œuvre lors de la coda (qui, ici, n'échappe pas à la règle) va précisément consister à donner l'impression que l'accord de *Mi_b* (« deuxième élément », déclamé par les trompettes) finit par être absorbé par la tonique *ré*, tel une sorte de retour au statisme « originel ». Le processus, répété à de nombreuses reprises jusqu'à ce que le repos terminal (sur la tonique à vide) soit atteint, est illustré par l'exemple 180.

Exemple 180 – Anton Bruckner, *Symphonie n° 9 en ré mineur*, WAB 109, 1^{er} mouvement, mes. 553-555, réduction pour trompettes et bois/cordes, antagonisme entre le « deuxième élément » et la tonique puis résolution.

The musical score for Example 180 consists of three staves. The top staff is for Trompettes (Trumpets), the middle for Bois (Woodwinds), and the bottom for Cordes (Strings). Measure 553 is marked with a bracket and labeled 'Deuxième élément'. The Trompettes part has a melodic line with an accent (^) on the second measure. The Bois/Cordes part has a harmonic progression. A vertical box highlights the final measure (555), labeled 'Statisme initial' and 'Tonique'.

Conclusion partielle, montée en intensité initiale

Le démarrage des symphonies schubertiennes de la maturité peut apparaître protéiforme ; cependant, nous noterons une constante commune à tous les exemples évoqués dans ce chapitre : dès la première mesure, une idée thématique forte y est systématiquement affirmée. Cette première idée peut s'insérer dans une grande introduction indépendante (voir « La Grande » et la *Symphonie n° 7*) ou servir de simple préalable, un peu mystérieux, à l'issue duquel le premier groupe s'enchaîne directement (comme dans « L'Inachevée »). Quant aux esquisses de la *Symphonie n° 10*, seraient-elles révélatrices d'une tendance générale à la concentration d'un dis-

cours schubertien pourtant habituellement marqué par une tendance assez prononcée à « l'épanchement mélodique » ? Nous y retrouvons la même affirmation initiale qui semble devoir se passer de tout préalable introductif, l'intensification dramatique du discours ayant été manifestement envisagée au travers d'une écriture contrapuntique resserrée et nettement plus présente que dans l'ensemble des réalisations antérieures de Schubert. Concernant l'éventuelle montée en intensité graduée, elle semble, si l'on excepte la *Symphonie n° 10*, systématiquement recherchée ; cependant, nous avons pu constater qu'aucune procédure caractéristique et reproductible d'une œuvre à l'autre ne semble se dégager. Ainsi, le démarrage du premier groupe thématique de « La Grande » coïncide exactement avec la fin de la gradation qui précède, la grande introduction servant de tremplin ; dans la *Symphonie n° 7*, au contraire, l'introduction lente, plus indépendante, donne bien lieu à un premier éclat d'intensité, mais elle se referme par un retour au calme ; dans « l'Inachevée », la configuration est encore différente, le thème d'ouverture (*Eröffnungsthema*) ne jouant aucun rôle dynamique : c'est le premier groupe lui-même qui se confond avec une montée en intensité progressive, laquelle culmine lorsque ce dernier parvient à son terme, réduisant de fait la transition avec le second groupe à quelques mesures jouées par les cors.

Bruckner semble appréhender les démarrages de ses symphonies de façon différente, l'affirmation rapide d'une idée puissante n'étant pas sa marque de fabrique ; il préférera installer des figures plus brèves, de type « appel », qui vont prendre consistance au fur et à mesure. Bruckner recherche également un tempo stable et uniforme : l'introduction lente de la *Cinquième* (laquelle, en outre, affirme une indépendance assez nette au sein de la forme) apparaît ainsi comme une exception dans son corpus. Plus ses symphonies prennent de l'ampleur, et plus leur contenu interne se diversifie (ce qui semble logique), la première « grande » affirmation dynamique se confondant alors le plus souvent avec l'arrivée soigneusement préparée du *Hauptthema* (ou assimilé), de caractère épique, auquel un tutti orchestral permet de donner toute son ampleur. Ce procédé culmine évidemment dans la *Neuvième*, où le *Hauptthema* apparaît au bout de 63 mesures, mais la *Troisième* (avec ses deux thèmes d'importance quasi-équivalente) et la *Quatrième* présentent un schéma qui, sans se montrer totalement identique, répond à la même idée. Dans ses premiers mouvements de symphonies les plus concis, Bruckner opte plutôt pour des premiers groupes de type *AA'*, dans lesquels le thème du premier groupe apparaît assez rapidement (typiquement précédé de quelques mesures de trémolos introductifs), puis se voit répété (*A'*) de façon amplifiée : c'est notamment le cas dans la *Deuxième*, mais aussi et surtout dans la *Sixième*, la *Septième* et la *Huitième* ; rappelons toutefois que cette physionomie de type *AA'* renferme en réalité un traitement de détail des idées thématiques très variable d'une symphonie à l'autre : le *A* de la *Sixième* va ainsi proposer plusieurs idées contrastées, celui de la *Septième* va au contraire se confondre avec un seul grand thème mélodique, tandis que celui de la *Huitième* va plutôt procéder par un enchaînement d'idées mélodiques à la fois distinctes et apparentées, sous tendues par une amplification continue⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ S'ajoute à cette problématique la question des oppositions tonales installées au sein du premier groupe thématique. Voir Julian Horton, *Bruckner Symphonies*, p. 125 et 130 à 137. L'auteur s'appuie sur plusieurs exemples qui témoignent d'une approche protéiforme chez Bruckner, mais qui reste le plus souvent guidée par l'idée du *dissonant complex* (également développée par Benjamin Korstvedt), qui consiste en l'installation d'oppositions tonales initiales vis-à-vis de la tonique au sein d'un « champ » harmonique. Pour Horton, le premier

Ainsi, sans chercher à opérer des rapprochements abusifs, nous ne pouvons que constater que les approches introductives de Schubert et Bruckner divergent, à deux exceptions près, exceptions qui apparaissent par ailleurs assez anecdotiques en comparaison des multiples convergences stylistiques constatées par ailleurs (même prépondérance du rythme, syntaxe harmonique appréhendée de la même façon, construction des thèmes présentant des analogies motiviques, rythmiques et d'articulation). Mettons ainsi en avant une approche évolutionnaire, traduite par l'émergence de plusieurs idées thématiques distinctes et fortement caractérisées au sein du premier groupe (et, éventuellement, de l'introduction qui le précède) d'une part, ainsi qu'une recherche quasi-systématique d'une élévation progressive et assez forte de l'intensité avant la fin du premier groupe d'autre part ; n'y voyons cependant pas autre chose qu'une approche dramatique et expressive plus globale du genre symphonique, dans la lignée de Beethoven⁵⁴¹ (pleinement romantique, en définitive) qui envisage les contrastes orchestraux à large échelle et qui trouvera de nombreux exemples similaires tout au long du XIX^e siècle et au-delà.

groupe thématique du 1^{er} mouvement de la *Sixième* « représente un champ harmonique gouverné surtout par les relations de tierces [...] plutôt que par la prolongation d'une tonique globale » tandis que son homologue de la *Huitième* renferme la « compression d'une opposition tonale basique », où « la tonique émerge comme un point d'orientation conflictuel plutôt que comme un prémisses englobant », ce qui correspond bien à notre analyse harmonique présentée fig. 110-111.

⁵⁴¹ Cette approche introductive progressive correspond bien à une tendance générale de la symphonie post-beethovénienne (commencée déjà par Beethoven lui-même, notamment dans la *Neuvième*). Voir notamment l'ouvrage de Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming, Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford University Press, 2017, 352 p.

Développements centraux, positionnement du climax et connexion avec la réexposition

Avant-propos

La morphologie détaillée du développement central d'un mouvement de forme sonate n'occupe manifestement pas un rôle central dans la *sonata theory* d'Hepokoski et Darcy. Cela tient probablement au fait qu'au sein même du corpus afférent de la période classique – période au cours de laquelle le « plan-type » que les théoriciens et les commentateurs ont aujourd'hui à l'esprit se serait, toutes proportions gardées, « uniformisé » –, le développement y demeure l'élément structurel le plus protéiforme : c'est précisément au travers des procédures compositionnelles qui y sont déployées que peuvent se mesurer le savoir-faire et l'inventivité (voire le génie) du compositeur. La libre manipulation du matériau thématique initial peut en effet présenter une diversité de traitements quasi-infinie, diversité qui, de plus, sera soumise à des stratégies formelles parfois divergentes car inscrites dans une logique téléologique plus globale, à l'échelle du mouvement, qui est régie par ses propres équilibres internes (recherche de points de stabilité, établissement de contrastes, dérivation du plan tonal de façon plus ou moins marquée, accroissement ou diminution de la tension en prévision des phases ultérieures...) En outre, et même s'il n'existe aucune règle générale sur ce point, le contenu et l'organisation interne du développement résultent nécessairement, pour une part relative, de celui de l'exposition ; de l'amplitude de ses propres contrastes thématiques (qui, par exemple, sont assez peu marqués dans le 1^{er} mouvement de « l'Inachevée »), de la force et de la variété des idées qui y ont été présentées, des potentialités contrapuntiques qu'elles peuvent offrir (comme chez Bruckner), etc...

Toutefois, l'examen rapide auquel nous allons procéder ci-après s'inscrit dans une historicité désormais claire, celle de l'évolution, de « l'élargissement », voire de l'individuation de l'usage de la forme sonate tout au long du XIX^e siècle : ce qui signifie que les principales lignes de force formelles et leur trajectoire évolutive sont connues, et qu'elles ont fait l'objet de maints commentaires sur lesquels nous pouvons nous appuyer. Ainsi, de manière générale, jusqu'à Beethoven inclus, Ivanka Stoianova précise que le « contenu harmonique et tonal du développement est marqué obligatoirement par l'instabilité. Il évite soigneusement la tonalité principale, les cadences parfaites et les arrêts harmoniques prolongés [...], effectuant une série de modulations toujours orientées vers la tonalité principale de la réexposition⁵⁴². » Concernant sa segmentation interne et son contenu thématique, toutes les configurations sont possibles (le matériau issu du premier groupe sera cependant souvent privilégié, afin de réinstaller un « dynamisme » que le second groupe, plus lyrique, a auparavant pu faire retomber), mais Stoianova précise que le matériau de l'exposition ne sera « jamais [présenté] dans sa version expositionnelle » et que l'on rencontrera fréquemment une « phase initiale, relativement courte, [qui] comporte habituellement la transition par modulations successives vers la phase centrale », puis, donc, une « phase centrale », « partie essentielle et la plus étendue », qui « repose sur un découpage systématique tout en restant soumise à une évolution continue, selon la logique de l'itinéraire tonal adopté » ; enfin, « la phase terminale » sera « fondée sur la dominante de la

⁵⁴² Ivanka Stoianova, *Manuel d'analyse musicale, variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, 2000, p. 99 à 110.

tonalité principale », de façon « presque obligatoire dans le contexte classique ». Quant à l'époque romantique, les développements obéiront davantage à un découpage « sur la base de montées et de descentes dramaturgiques, de *crescendi* et de *decrescendi* de texture, sur la distribution des zones culminantes ». Stoïanova prend, pour illustrer cette description, l'exemple du développement du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 6*, « Pathétique » de Tchaïkovski, qui procède selon trois gradations successives, la troisième se présentant comme « la culmination principale du mouvement sur des éléments du thème principal ». Pour en revenir à Beethoven, il suffit de s'en tenir à ses symphonies pour se convaincre qu'il n'existe aucune règle générale en dehors de celles exposées ci-dessus (et encore...) : le développement du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3*, « Eroïca » se révèle ainsi particulièrement long et complexe (247 mesures !), plus complexe que la quasi-totalité des développements brucknériens, en présentant 9 sections (ou « phases ») distinctes, variant les caractères et les procédés d'écriture, et à l'intérieur desquelles émergent trois véritables « zones culminantes⁵⁴³ ».

Le rapide tour d'horizon des développements de forme sonate de notre corpus que nous nous proposons de mener ci-après doit ainsi nous permettre d'appréhender le degré d'originalité de leur traitement ainsi que les éventuelles spécificités dont ils témoignent, toujours dans l'optique de mettre à jour des convergences cachées entre nos deux compositeurs. Ayant déjà imposé au lecteur, à ce stade précis, un contenu quantitativement conséquent, il nous est apparu pertinent de circonscrire cette dernière investigation aux évolutions dynamiques de ces développements, elles-mêmes mises en lien avec l'éventuel retour anticipé et culminant (chez Bruckner surtout) de l'élément thématique principal et de ses incidences sur la préparation dynamique et tonale de la réexposition.

Schubert, « La Grande »

Le développement du 1^{er} mouvement (mes. 254-355), ramené aux dimensions totales de ce dernier, apparaît relativement court (102 mes. sur 685)⁵⁴⁴. Il démarre dans une nuance *p* et se structure assez simplement autour d'une seule et même phase d'intensification, d'une grande homogénéité, qui culmine avec un climax des mesures 316-325 centré sur la répétition mécanique du seul motif *a* (voir la figure 21). Ce climax, bloqué sur l'accord de *La*_b, (*b*VI du ton principal) se dissipe brusquement, cédant le pas à une phase de transition assez calme au sein de laquelle une nouvelle ligne mélodique prend corps (mes. 340 puis 348, cordes graves), de nouveau sur l'accord de *La*_b ; ce dernier accord permet d'approcher en douceur la dominante du ton principal, qui apparaît malgré tout de façon particulièrement retardée (quarte et sixte de cadence, mes. 352-355), puis de déboucher directement sur le début de la réexposition.

Le développement du Finale a fait l'objet d'une large analyse dans notre première partie. À la fois complexe et formellement ambigu – de par les logiques contradictoires que nous y avons

⁵⁴³ *Idem.*, p. 107-108.

⁵⁴⁴ Ce qui est logique : l'exposition est déjà très longue et fortement modulante (comme un développement...). Ce qui, à certains égards, est symptomatique de la sonate post-beethovénienne : l'exposition ressemble de plus en plus au développement et, par conséquent, rend ce dernier de plus en plus superflu. Voir aussi la grande *Sonate pour piano en la majeur* D 959 de Schubert.

relevées – il renferme toutefois un épisode de forte intensité assimilable, toutes proportions gardées, à ceux que nous allons retrouver occupant un positionnement semblable chez le Bruckner de la maturité. Notons que ce « plateau » (nous hésitions dans notre première partie entre ce terme et celui de « climax »), qui prend brutalement fin mesure 515 une fois la dominante du ton principal installée, fait place, dans une configuration dynamique analogue à celle du 1^{er} mouvement, à une ultime et large phase de transition particulièrement calme. La pédale de dominante y est ostensiblement entretenue, sans interruption, tandis que Schubert joue sur un espacement des valeurs rythmiques pour créer un effet d'évaporation de la texture (qui atteint son point le plus bas entre les mesures 560 et 575), avant que la re-densification du 1^{er} motif (rythme pointé et saut d'octave) ne ramène la réexposition de façon irrésistible. Rappelons également que la large pédale de dominante installée depuis la mesure 515 voit sa fonction totalement escamotée, puisque la réexposition débute brutalement en *mi*, majeur.

Schubert, « Inachevée »

Le développement du 1^{er} mouvement, déjà abordé dans notre précédent chapitre sur le rythme, présente une physionomie bien différente de ses homologues de « La Grande ». En adoptant une vision d'ensemble plus large et en y considérant principalement le paramètre dynamique d'une part et la préparation de la réexposition d'autre part, nous remarquerons que l'intensité de ce développement est globalement forte et soutenue (la gradation de la section *A* ne se dissipant jamais véritablement), tandis que la réexposition est préparée tardivement, la dernière section *D* jouant sur une sorte d'ambiguïté entre la tonalité de *ré* majeur – passagèrement affirmée par une série d'enchaînements de type V-I – et la dominante du ton principal de *si* mineur, installée sans équivoque 9 mesures avant le retour de la réexposition et de l'ostinato du 1^{er} groupe, au cours d'un rapide *decrescendo*. Nous remarquerons également que ce développement est majoritairement construit autour du thème initial et de lui-seul, dont les potentialités dramatiques y sont pleinement exploitées ; de fait, l'impression de déconnexion formelle entre d'un côté ce thème initial (mes. 1-8), le développement ainsi que la coda (qui, elle aussi, s'appuie sur ce même thème) et de l'autre les deux groupes thématiques est troublante ; elle n'est pas sans rappeler le rôle du thème de l'introduction de « La Grande » qui refermait également son 1^{er} mouvement avec autorité. Quoi qu'il en soit, il semble que ce développement n'ait pas été essentiellement pensé pour résolument se « projeter » vers la réexposition – par exemple au moyen d'une pédale de dominante largement préparée par une explosion d'intensité caractéristique, explosion elle-même anticipée par des tonalités secondaires s'enchaînant de façon orientée. Quant à la présence du thème initial *ff* et *tutti* mesure 170 (peu après le franchissement du milieu du développement), elle annonce étrangement les épisodes brucknériens similaires – sans être cependant totalement inhabituelle dans un développement de forme sonate post-beethovenien.

Bruckner, *Symphonie n° 1*

Le développement du 1^{er} mouvement Allegro (mes. 107-198) est « soudé » à la fin de l'exposition par un passage très calme joué par les cordes seules (dès que l'ostinato de triple-croches prend fin, de part et d'autre de la mesure 107). Le matériau exploité puise dans les différentes

idées du groupe *C*, tandis que la partie centrale de ce développement fait réapparaître le thème initial du groupe *A* (à la mes. 144) ; c'est précisément au moment où le squelette rythmique du thème initial fait place à des figures en sextolets de croches (mes. 167) qu'un court plateau d'intensité se déploie : la dissipation rapide de ce plateau (dès la mes. 173) s'accompagne de la mise en place d'une pédale de dominante pour préparer la réexposition dont le début ne réserve aucune surprise particulière (mes. 199).

Le développement du Finale reprend dans l'ordre chacun des trois groupes thématiques de l'exposition au travers de trois sections indépendantes, tout comme dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3*⁵⁴⁵. La première section s'achève sur une large intensification générale, qui culmine avec l'accord de *Mi* des mesures 144-146, la deuxième, reprenant la *Gesangsgruppe*, permet « d'amortir » le plateau d'intensité qui précède avant que la troisième ne mette en œuvre, en plusieurs paliers, une nouvelle gradation ; cette dernière, qui se confond avec l'installation progressive d'une pédale de dominante, culmine mesure 273, avec le début de la réexposition : cette recherche de continuité apparaît évidente, du fait du caractère très énergique de l'idée initiale.

Bruckner, *Symphonie n° 2*

Le développement du 1^{er} mouvement (mes. 185-317) se caractérise par « une exploitation contrapuntique très poussée des motifs essentiels des différents thèmes [...] bien plutôt que juxtaposés comme Bruckner le fera volontiers dans les symphonies suivantes⁵⁴⁶ ». La physionomie de ce développement résulterait-elle étroitement de la construction préalable des idées thématiques qui y sont réexploitées ? Le grand thème du groupe *A*, bien que présentant des proportions hors-normes (25 mes., en comptant la courte introduction), s'articule, sur une nuance modérée et une orchestration légère, autour d'une « collection » de motifs qui, sans être strictement identiques, présentent certaines familiarités rythmiques et mélodiques. Cette configuration, qui tend à se rapprocher du début de la *Septième*, diffère résolument des idées plus courtes et plus nerveuses exposées dans la plupart des autres symphonies ; ces dernières, plus facilement réexploitables telles quelles en raison de leur taille et de la forte caractérisation (bien souvent) de leur tête, restent en l'espèce associées à une certaine énergie, à un caractère particulier qui se cristallisera par la suite au cours du développement. Ici, Bruckner isole les tournures mélodiques les plus expressives de son matériau thématique au sein d'un développement relativement bref (133 mesures pour un mouvement qui en compte 569), en travaillant notamment sur la première oscillation mélodique du thème du groupe *A* (violoncelles, mes. 3 et 4) dont les répétitions plus ou moins variées en constituent la substance principale. Ce développement suit un véritable plan dynamique, en procédant par trois vagues successives d'amplification parfaitement progressives, de plus en plus brèves⁵⁴⁷ : la première s'étend des mesures 185 à 231 (47 mes., avec un plateau d'intensité *ff*, mes. 221-231, basé sur cinq répétitions du motif initial des mes. 3-4), la deuxième des mesures 232 à 258 (27 mes.) et la troisième des mesures 259 à 270

⁵⁴⁵ Langevin, *Bruckner*, p. 122.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁴⁷ Voir l'« *energetische Analyse* » de August Halm ou Ernst Kurth.

(12 mes.). La dernière large section du développement, de près de 50 mesures, demeure cantonnée à une intensité très faible, l'installation de la traditionnelle pédale de dominante s'accompagnant en outre d'une liquidation du matériau motivique, ponctuée d'une mesure finale de *Generalpause* qui précède immédiatement le retour des trémolos de l'introduction initiale (mes. 317).

Le développement du Finale (mes. 232-387) est, tout comme son homologue du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 1*, soudé à la fin de l'exposition par le prolongement de l'accalmie qui conclut cette dernière. Un travail contrapuntique complexe est ensuite mis en œuvre, avant que la dernière section (mes. 348-387) n'opère une large gradation, parfaitement linéaire et basée sur un matériau motivique rudimentaire (dérivé des groupes *A* et *C*), qui va progressivement se fixer sur la dominante du ton principal. Le point culminant de cette gradation va coïncider avec le début de la réexposition (mes. 388), laquelle démarre directement par l'élément thématique le plus énergique du groupe *A* (qui était apparu mes. 33).

Bruckner, *Symphonie n° 3* (rappel)

Nous renvoyons le lecteur à notre précédent chapitre qui traite en détail du développement du 1^{er} mouvement (voir notamment la figure 64). Rappelons toutefois ici l'essentiel, à savoir qu'un véritable plan dynamique permet de le structurer, avec une prégnance selon nous supérieure à celle de la segmentation résultant du travail cloisonné appliqué successivement aux différents groupes thématiques. Le plateau central (légèrement décalé vers la seconde partie) apparaît à l'issue de la deuxième « vague » et se déploie autour du *Hauptthema*. Il est suivi d'un dernier éclat d'intensité aux allures de réplique (mes. 433-435), l'approche de la réexposition installant avec un grand calme une discrète pédale de dominante.

Le développement du Finale présente une physionomie proche de celle du 1^{er} mouvement (voir notamment la figure 86). Précisons toutefois que le climax des mesures 415-420 est purement dynamique – il ne propose pas de retour thématique –, dans le sens où sa structure rythmico-mélodique se présente comme une simple juxtaposition *fff* et *tutti* de valeurs rythmiques élémentaires au sein d'une texture stratifiée. Quant à l'approche de la réexposition, celle-ci est marquée par un retour au calme prolongé, que vient assez naturellement briser la réapparition du dessin introductif initial (motif de croches).

Bruckner, *Symphonie n° 4*

Le développement du 1^{er} mouvement (mes. 193-364) met en œuvre trois « vagues » successives, au sein desquelles se déploient de multiples combinaisons contrapuntiques dérivées, pour l'essentiel, du matériau thématique du groupe *A* (à savoir l'appel initial des cors, puis le thème *ff* de la mesure 51 au *Bruckner Rhythmus*). Tout comme dans le 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 2*, la première des trois vagues est également la plus vaste. Le début de ce développement prolonge le calme de la fin de l'exposition, mais la coupure est ici plus marquée que dans les situations analogues explicitées *supra*. La première vague s'amorce véritablement mesure 217 : le processus de gradation culmine mesure 253, coïncidant avec le début d'un vaste plateau d'intensité qui prolonge l'ensemble jusqu'à la mesure 268. La deuxième s'apparente à une réplique

amoindrie de la première (mes. 269-287) ; elle se conclut sur une cadence parfaite affirmée dans le ton de la dominante. La troisième consiste essentiellement dans le superbe choral analysé dans notre chapitre précédent (voir l'exemple 168), dont les échos prennent fin mesure 333 ; il est précédé d'une approche dynamique progressive de 16 mesures. La dernière section de ce développement marque un retour au calme à la fois soudain et assez prolongé (plus de 30 mes.) au cours duquel la préparation tonale de la réexposition marque une rupture nette avec le traitement appliqué dans les symphonies précédentes : pas de pédale de dominante affirmée de façon relativement précoce, mais plutôt des successions d'enchaînements harmoniques élaborés et ambigus qui entretiennent jusqu'au dernier moment (précisément deux mesures avant le retour de l'appel des cors mes. 365) une forme d'incertitude.

Le développement du Finale (mes. 203-382) présente de forts contrastes dynamiques qui soulignent (voire accentuent) les caractères initiaux de chacun des éléments thématiques qui y sont réemployés⁵⁴⁸. Il débute par un rappel de l'introduction, qui permet de prolonger l'accalmie sur laquelle l'exposition s'était close. Les différentes idées thématiques de la *Gesangsgruppe* s'intègrent ensuite à un travail élaboré de combinaisons contrapuntiques (mes. 237-294), mises en évidence par de soudaines ruptures d'intensité qui ne recourent que partiellement au potentiel dynamique maximal de l'orchestre. Le plateau d'intensité qui débute brutalement (mes. 295) reprend le thème principal du groupe *A* (énoncé pour la première fois mesure 43, comme point d'aboutissement de la large gradation introductive) ; les inflexions harmoniques initiales de ce thème sont ici mises à profit pour déployer un épisode de modulations assez rapprochées, toujours *tutti* et *fff*, qui va culminer avec le choral des mesures 331-336. La dernière section de ce développement (mes. 337-382) s'apparente à celle du 1^{er} mouvement, à savoir que l'énergie maximale déployée au cours du plateau qui précède se dissipe, de façon certes ici plus progressive (jusqu'à atteindre une nuance *ppp* et une orchestration minimale), tandis que les éléments thématiques du groupe *A* (relevons au passage le renversement du thème principal, mes. 351 aux bois) se réduisent, par liquidation, à des motifs isolés. L'analogie avec le 1^{er} mouvement s'arrête là ; en effet, Bruckner installe ici (discrètement) une préparation de dominante (pédale de *si_b*, aux timbales à partir de la mesure 357), surmontée d'un accord de *la_b*, qui va effectivement se résoudre lors de la dernière mesure (*Si_b*⁷, mes. 381). Nous remarquerons que l'épisode central de ce développement (le plateau d'intensité) réemploie de façon très claire le thème principal du groupe *A*, qui s'y retrouve en quelque sorte isolé : son apparition n'est en aucune façon préparée (ni d'un point de vue dynamique, ni d'un point de vue tonal), tandis que l'accord sur lequel il se conclut (*Fa*, mes. 337) ne joue pas de rôle particulier dans une ébauche de préparation tonale de la réexposition, qui n'intervient qu'une vingtaine de mesures plus tard (suite à un moment de flottement harmonique et de dissipation dynamique très marquée).

⁵⁴⁸ Voir Robert Hatten, « The Expressive Role of Disjunction », *Perspectives on Bruckner*, p. 145-184, et plus spécialement p. 168 à 177 pour une analyse plus détaillée du Finale de la *Quatrième*. Pour Hatten, ce Finale diffère de certaines attentes de la forme sonate mais demeure spirituellement un « drame », où les thèmes jouent un rôle expressif et dramatique à la manière du style héroïque de Beethoven.

Bruckner, *Symphonie n° 5*

Le 1^{er} mouvement, nous l'avons déjà abordé, occupe une place particulière dans notre corpus par sa grande introduction Adagio de 50 mesures qui contraste (tempo et caractère) avec le reste du mouvement, tout en présentant les éléments thématiques fortement caractérisés dont les idées ultérieures dérivent de façon plus ou moins directe. L'auditeur ou l'exégète qui découvrirait cette symphonie pourrait légitimement se poser les questions suivantes : Bruckner compte-t-il réemployer ou non (et de quelle façon) les idées présentées dans cette introduction au cours du développement (nous pensons notamment à « l'appel » de la mes. 15 et au choral) ? de même, comment gérer l'évolution des différents paramètres à l'approche d'une réexposition qui, selon toute logique, ne saurait être précédée d'un épisode strictement semblable à cette introduction déjà en soi fortement contrastée et qui suit sa propre logique interne ? Le développement démarre – vraisemblablement, car la césure formelle est quasi-inexistante – mesure 225 ; il se prolonge jusqu'à la mesure 362⁵⁴⁹ : une fois encore, le moment de repos qui précède y est prolongé (trémolos des cordes *ppp*, motif des cors repris en alternance par le 1^{er} cor et la 1^{ère} flûte). Bruckner exploite ensuite de façon frontale, par juxtapositions abruptes à partir de la mesure 237, les oppositions thématiques initiales entre le matériau issu de l'exposition et le thème du groupe *A*, lequel finit par s'imposer (mes. 261) dans le sillage immédiat du début de « l'appel » (mes. 259). La partie centrale du développement continue d'exploiter avec une grande densité l'opposition de caractères entre le thème du groupe *A* et « l'appel », par superposition cette-fois ci, en jouant notamment sur les effets de renversement et de tuilage (Notter parle d'un épisode « fugato »⁵⁵⁰). Ce passage particulièrement « chargé » est en quelque sorte clarifié par l'installation progressive d'une configuration orchestrale quasi-homorythmique (à partir de la mes. 315), au sein de laquelle les martelages de septièmes puis d'octaves descendantes, à une intensité de plus en plus élevée (et où il est permis de voir l'un des motifs annexes du large groupe *C*) vont alterner avec de courtes références au groupe *B* (comme mes. 325). Le dernier « martelage » se fixe sur la note *fa* (dominante du ton principal) mais est brutalement interrompu après 2 mesures par une dernière apparition *pp* du début du groupe *B*, qui coupe à nouveau la dynamique (mes. 331-337). Le choral de l'introduction apparaît alors, répété à deux reprises (mes. 338 puis 342), privé cette fois-ci de l'appel qui l'avait initialement précédé ; cette double réitération marque le début d'une gradation qui reprend la trame de son équivalent de l'introduction (laquelle démarrait mes. 31) pour installer une pédale de dominante. Ce processus se fixe rapidement sur la répétition du seul motif pointé ; son point culminant coïncide avec le début de la réexposition (et le retour *tutti* et *ff* du thème du groupe *A*, mes. 363). Notter se montre assez sévère avec Bruckner sur la construction de cette connexion développement-réexposition⁵⁵¹ : « *Faute de mieux* » (en français dans le texte) il « incorpore » effectivement des

⁵⁴⁹ Les repérages de Langevin divergent des nôtres, voir *Bruckner*, p. 151 et p. 296-297 pour le tableau de synthèse : entre autres, le début de la réexposition y est situé mesure 338, c'est-à-dire lors de la réitération du choral qui précède largement la pédale de dominante, laquelle amène ce qui marque (selon nous) le véritable début de la réexposition mesure 363.

Werner Notter situe comme nous la réexposition à la mesure 363, mais il considère (ce qui apparaît parfaitement recevable) que le développement débute mesure 237, lors du retour au tempo de l'introduction ; cela ne nous semble pas totalement correspondre à l'habitude prise par Bruckner de « souder » le début du développement avec la fin de l'exposition qui précède. Voir *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners*, p. 83.

⁵⁵⁰ *Idem.*

⁵⁵¹ *Idem.*

pans entiers de l'introduction lente dans le processus d'approche de la réexposition. Ce qui apparaît à Notter comme une nécessité est lié au fait que le thème du groupe *A* ne serait pas suffisamment articulé et structuré (« Das Hauptthema besitzt keine Teilstrukturen ») pour être placé dans une configuration analogue à celle, par exemple, du *Hauptthema* du 1^{er} mouvement de la *Symphonie n° 3* ou du thème du groupe *A* du Finale de la *Symphonie n° 4*, comme « clés de voûte » et plateaux d'intensité centraux de leurs développements respectifs ; il est vrai que ces deux derniers exemples étaient logiquement suivis d'une dissipation et d'un retour au calme, assez prolongé et harmoniquement flottant, que le début de la réexposition permettait opportunément de briser. Toujours pour Notter, l'écriture *fugato* appliquée au thème du groupe *A* à partir de la mesure 267 serait une stratégie pour pallier l'incapacité structurelle de ce dernier à pleinement s'affirmer dans le cadre d'un climax analogue aux deux exemples cités *supra*, auxquels nous pourrions rajouter le *Hauptthema* du 1^{er} mouvement de la *Neuvième* (ce qui, de par sa construction, son ouverture harmonique et sa brièveté, constitue une affirmation parfaitement justifiée). Pour défendre Bruckner, nous pourrions objecter que ses développements semblent s'inscrire dans une stratégie dynamique (qui s'affirme au fil de ses productions symphoniques), davantage liée à l'exploitation narrative et dramatique des contrastes initiaux de l'exposition qu'à la construction des thèmes eux-mêmes ; en outre, son approche est protéiforme : elle peut procéder par vagues successives, par contrastes brutaux... L'approche de l'idée qui marque le début de la réexposition résulte nécessairement de la dynamique initialement mise en œuvre pour introduire celle-ci au cours de l'exposition. Il aurait été ainsi parfaitement possible, si Bruckner l'avait souhaité, d'incorporer la substance motivique de ses différents thèmes dans des vagues successives (comme dans la *Symphonie n° 2* où Bruckner y fragmente une idée principale pourtant longue et articulée), mais il semble que Bruckner ait tenu, dans cette œuvre, à donner du relief voire une forme de solennité, par contraste, à des idées apparaissant de façon soudaine (le retour du choral mesure 338 est un exemple type). En définitive, la façon dont l'idée thématique principale est construite ne semble avoir qu'une incidence limitée sur la structure du développement lui-même.

Le monumental Finale (635 mesures) constitue un cas particulier dans le corpus brucknérien, de par l'ambivalence de sa structure formelle qui se présente comme une « fusion » entre la « forme sonate amplifiée [...] et la fugue⁵⁵² ». Cette fusion s'exprime à la fois dans la multiplication des phases de développement thématique – que l'on trouvera notamment dans la première partie de la grande coda, à partir de la mesure 496 – mais également dans le fait que ce qui s'apparente à un développement central (lequel démarre après la double-barre et la *Generalpause* qui closent l'exposition mesure 210, ce qui représente le seul véritable repère « fixe » de ce Finale) propose deux fugues successives : la première démarre mesure 223 sur le thème-choral présenté à la fin de l'exposition, la seconde est lancée mesure 270 sur le premier thème de la mesure 11. Ce vaste épisode, d'une grande complexité, constitue en soi un « point culminant » qui occupe la place centrale du mouvement⁵⁵³. Il s'achève par une courte strette qui superpose les sujets des deux fugues respectives (mes. 350-353), immédiatement suivie d'un divertissement qui marque un bref retour au calme, aussitôt rompu par la courte gradation (avec

⁵⁵² Langevin, *Bruckner*, p. 154.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 158-159. L'auteur reproduit un plan analytique complet et détaillé du Finale, élaboré par Claude-André Desclouds et auquel nous renvoyons utilement le lecteur.

une pédale de dominante) qui amène à ce que l'on peut considérer comme le début de la réexposition (mes. 374). Cette dernière présente la particularité de superposer à nouveau les deux sujets de fugue (le premier sujet étant, rappelons-le, le thème du groupe *A* ; il est ici joué *tutti* et *fff* par les cordes et les bois, tandis que les cuivres jouent simultanément le choral) au sein d'un groupe thématique aux allures de plateau d'intensité. Au-delà d'une construction formelle dont la logique s'écarte partiellement des modèles que nous cherchons à comparer dans ce chapitre, insistons sur le fait que Bruckner semble avoir tenu à intercaler avant la réexposition une courte gradation avec préparation tonale, ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être systématique chez lui : la gradation permet d'accroître la force dégagée par le retour d'un thème principal dont la première présentation (mes. 11) témoignait d'une grande discrétion (clarinette seule, à la suite d'une introduction Adagio et *pp* de 10 mesures). Comme si la fugue de la mesure 270 représentait une étape dans « l'affirmation » continue de ce thème tout au long du mouvement, affirmation que cette courte gradation permet de conforter (précisons que la première occurrence de ce thème était en quelque sorte mise en « concurrence » avec les réminiscences des thèmes des mouvements précédents, glissés dès la mesure 13) ; cette affirmation culmine de façon évidente lors de la péroration massive des dernières mesures de la coda.

Bruckner, *Symphonie n° 6*

Le développement du 1^{er} mouvement, assez concis (mes. 145-208) propose, une fois dissipée la traditionnelle phase de prolongement de l'accalmie qui précède, deux épisodes marquants : tout d'abord, le thème du groupe *A* est présenté sous sa forme renversée (mes. 159, violons I et flûtes, avec les autres bois en tuilage) ; ensuite, la gradation qui s'esquisse vers la mesure 189 prépare un premier retour *ff* de ce même thème sous sa forme première (mes. 195), dans le ton assez inattendu de *mi*_b majeur (pour rappel, cette *Symphonie n° 6* est en *la* majeur), au cours d'un large plateau d'intensité qui, par extension, occupe une position centrale au sein du mouvement lui-même. Ce plateau, qui se prolonge par-delà le retour de la réexposition (laquelle intervient mesure 209, avec la réapparition du thème du groupe *A* mais dans le ton principal cette fois-ci), permet ainsi de « souder » véritablement cette dernière à la fin du développement. La démarche employée ici est assez inhabituelle chez Bruckner : le point d'aboutissement de la gradation (que l'on aurait pu croire décisive, si elle avait effectivement coïncidé avec le retour de la réexposition) est situé assez nettement en amont de la mesure 209 ; de plus, le phénomène peut prêter à confusion puisqu'il s'accompagne d'un puissant retour du thème du groupe *A* dans une tonalité éloignée. Ce retour affirmé du thème principal au sein du développement aurait pu également pu faire croire à un traitement proche des exemples analogues de la *Troisième* et de la *Quatrième* ; ce n'est semble-t-il pas le cas ici, car ce retour thématique anticipé, en quelque sorte, constitue tout autant un premier point d'aboutissement qu'une étape décisive dans un processus dynamique continu et uniforme de résolution tonale que Bruckner semble chercher à mettre en évidence de façon plus appuyée qu'habituellement. Bruckner capitalise ainsi sur cette tension déjà préalablement installée depuis environ 15 mesures pour employer la technique du « point de basculement », que nous avons déjà remarquée chez Schubert ; c'est précisément la perception chez l'auditeur de ce « point de basculement » harmonique (dont résulte directement

l'arrivée sur la pédale de dominante décisive, mesures 207-208, accord de *Mi*⁷) qui, pour reprendre sans restriction les termes de Hans-Hubert Schönzeler, produit un effet « fracasant »⁵⁵⁴.

Le développement du Finale (mes. 177-244) présente des similitudes avec celui du 1^{er} mouvement. On y retrouve le même retour par anticipation, dans une tonalité éloignée, de l'un des thèmes du groupe *A* (lequel intervenait initialement mes. 29 et que l'on retrouve ici mes. 215), dont la réitération dans le ton principal va coïncider avec la réexposition (mes. 245). Signalons toutefois une différence de taille avec notre exemple précédent : les différentes répétitions de ce thème (qui s'apparente davantage à un « appel » voire à une sonnerie martiale d'une durée de 2 mesures, laquelle évoque par ailleurs « l'appel » de l'introduction de la *Cinquième*) sont modulantes (*mi*_b majeur mes. 215, puis *mi* majeur mes. 225) et sont mises en évidence par de forts contrastes dynamiques avec les éléments de transition *p* voire *pp* qui les encadrent. Ainsi, le début de la réexposition n'est pas véritablement préparé en profondeur comme lors du 1^{er} mouvement, alors qu'étrangement, le caractère résolu et harmoniquement stable du thème se prêtait (selon nous) à ce type d'approche par gradation, *a fortiori* au cours d'un Finale.

Bruckner, *Symphonie n° 7*⁵⁵⁵

Le développement du 1^{er} mouvement (mes. 165-280) rentre directement dans le « vif » du sujet par un travail contrapuntique resserré autour de la tête du thème principal (renversée), laquelle alterne avec le début du thème du groupe *C*, toujours dans une nuance *p* (mes. 165-184). Les deux sections suivantes, clairement segmentées, sont respectivement centrées sur le thème du groupe *B* (mes. 185-218, sous la forme d'une belle vague dynamique) et du groupe *C* (mes. 219-232). L'extinction progressive des mesures 229-232, sur un accord de *Sol*, prélude à l'entrée fracassante et pathétique, dans le ton de *do* mineur, de la tête du thème principal, renversée à nouveau (mes. 233) et à partir de laquelle se déploie un large plateau d'intensité de 16 mesures, véritable point culminant du développement. La stratégie d'approche de la réexposition est inhabituelle : la dissipation rapide du plateau s'accompagne de la réapparition, au sein d'un tissu contrapuntique assez serré, de la première phrase du thème principal sous sa forme originale : d'abord en *do* majeur (mes. 249, violons II et clarinettes), puis en *ré* majeur (mes. 261), et enfin en *mi*_b (mes. 277). Cette série de glissements successifs trouve aussitôt son aboutissement dans le retour de ce même thème dans le ton principal (mes. 281), lequel marque naturellement le début de la réexposition. Nous noterons que Bruckner fait ici l'impasse sur une préparation de dominante ; nous noterons également que les forts contrastes d'intensité qui sont mis en œuvre font du plateau des mesures 233-248 le véritable point culminant de l'ensemble de cette zone ; la « soudure » avec la réexposition, contrairement au 1^{er} mouvement de la *Sixième*, n'est pas dynamique : elle ne se concrétise ici que par l'unicité du matériau thématique

⁵⁵⁴ Hans-Hubert Schönzeler, « Interpréter Bruckner », dans Langevin, *Bruckner*, p. 241-250, ici p. 246. L'auteur y reproduit l'exemple qui traite précisément du passage en question ici, et auquel nous pouvons utilement renvoyer le lecteur ; la transformation harmonique utilisée est *la*_b (tenu sur les mes. 203-206) qui devient (par glissement chromatique ainsi que par enharmonie du *La*_b et du *Sol*_#) *Mi*⁷ (pédale de dominante du ton principal, mes. 207-208).

⁵⁵⁵ Voir Graham Phipps, « Bruckner's Free Application of Sechter/Wagner », *Perspectives on Bruckner*, p. 228-258. L'auteur propose une analyse complète du 1^{er} mouvement (voir notamment son plan général, p. 251).

employé et par le caractère (orchestration) qui prolongent d'une certaine façon le plateau, au travers des redressements chromatiques successifs du thème qui rendent finalement quasiment imperceptible le véritable début de la réexposition. Comme si les lignes de tension avaient été déplacées en amont du plateau afin d'amortir, voire d'adoucir ce retour thématique décisif.

Le Finale de cette symphonie pousse encore plus loin la démarche de « soudure » du développement avec la réexposition, amorcée dans la *Sixième* et également manifeste dans le 1^{er} mouvement. À tel point qu'ici, les interprétations divergent sur les limites précises que marqueraient réellement ces éléments formels, du fait qu'aucun véritable point de segmentation ne puisse être discerné de façon univoque⁵⁵⁶. La raison principale, avant même d'évoquer la façon dont sont réorganisés les différents éléments thématiques entre l'exposition et la vaste « seconde partie » de ce Finale, tient à la ressemblance extrême entre le thème principal du groupe A et le thème du groupe C (voir l'exemple 181).

Exemple 181 – Anton Bruckner, Symphonie n° 7 en mi majeur, WAB 109, 4^{ème} mouvement, mes. 1-5 (violons, thème du groupe A) puis 93-96 (*tutti*, thème du groupe C), comparaison.

The image shows two musical staves. The top staff is for Violins, starting at measure 1 with a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The bottom staff is for Tutti, starting at measure 93 with a dynamic marking of *ff*. It features a similar melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. Both staves are in 3/4 time and the key of D major.

Certains commentateurs ont même cru voir (implicitement) dans la mesure 93 le début du développement⁵⁵⁷. Comme le précise avec justesse Paul Gilbert Langevin, ce serait « radicalement contraire au principe tri-thématique dont Bruckner ne s'écarte dans aucune des neuf grandes symphonies »⁵⁵⁸. Ajoutons à cette remarque un autre argument : ce thème de la mesure 93 présente l'habituelle physionomie des troisièmes groupes brucknériens, qui sont le plus souvent déclamés par un *tutti* orchestral homorythmique, ce qui est bien le cas ici. Langevin fait ainsi

⁵⁵⁶ Voir Timothy Jackson, « The Finale of Bruckner 7th Symphony and the Tragic Reversed Sonata Form », *Bruckner Studies*, p. 104-208. Jackson développe une analyse de détail de ce Finale, en insistant sur les implications dramatiques, tragiques et rhétoriques (figure de « l'hyperbaton », notamment) du traitement particulier de la forme. Voir plus spécialement p. 187 et suivantes.

⁵⁵⁷ Jean Gallois fait explicitement référence à un « mouvement de sonate à deux thèmes », avec les exemples afférents. Voir *Anton Bruckner*, Paris, Bleu nuit éditeur, p. 131. La même description est reprise dans le *Guide de la Musique Symphonique* sous la direction de François René Tranchefort, Paris, Fayard, p. 154.

⁵⁵⁸ Langevin, *Bruckner*, p. 172

débuter le développement à la mesure 145, tandis que Werner Notter le place plutôt à la mesure 147⁵⁵⁹. Ils ont tous les deux raison, les mesures 145-146 se résumant à un rythme pointé finement martelé par les timbales, ce rythme sur la note *do* permettant d'assurer une sorte de continuité mélodique avec les éléments qui l'encadrent et qui installent la traditionnelle baisse d'intensité de fin d'exposition. Quant au développement lui-même, il exploite rapidement le renversement du thème du groupe *A* (mes. 163), prélude à une gradation qui amène au point culminant de l'ensemble du mouvement, qui consiste en un plateau d'intensité, *tutti* et *ff* puis *fff*, sur des déclamations successives et modulantes du thème du groupe *C* (mes. 191-212). Sommes-nous encore dans le « développement ? » La dissipation est brutale (un point d'arrêt) et s'enchaîne directement sur le thème *B* (mes. 213), puis sur le thème *A* à nouveau, d'abord assez discrètement, sous la forme de son motif terminal (mes. 246), puis de façon nettement plus résolue avec sa tête (mes. 271). Résolue mais pas décisive, puisque le ton principal de *mi* majeur sera seulement retrouvé de façon plus convaincante avec la large coda et le thème *A* sous sa forme initiale (qui débute presque aussitôt, mes. 275). Du strict point de vue interprétatif, deux options, tout autant valables l'une que l'autre (bien que nous inclinerions à privilégier la première), se proposent pour établir une structure formelle cohérente de ce Finale : soit l'on considèrera que développement et réexposition sont « fondus » dans un seul et même tronçon central qui courrait de la mesure 145 (ou 147) au début de la coda mesure 275 (c'est la vision défendue par Langevin), soit l'on considèrera que le développement se résume aux mes. 147-190, tandis que la réexposition se présenterait de façon « inversée » ou « symétrique », de par l'ordre de présentation des groupes thématiques *C*, *B* puis *A* (c'est la vision largement commentée par Notter, qui fait lui-même référence à d'autres interprétations antérieures encore plus problématiques, avec un début de réexposition qui se confondrait avec la coda)⁵⁶⁰.

Une fois encore, la meilleure façon de comprendre ce que Bruckner a réellement cherché à mettre en œuvre est à chercher du côté des évolutions dynamiques, des lignes de tension et de détente et du cheminement tonal. Ce dernier paramètre ne confirme qu'une chose, à savoir la propension de plus en plus marquée de Bruckner à retarder la résolution tonale décisive : la coda et elle seule s'en chargera (raison pour laquelle certains ont pu voir dans cette coda la « véritable » réexposition, mais un examen plus précis de son déroulement écartera aussitôt cette hypothèse). Quant au plateau des mesures 191-212, il s'apparente aux épisodes de puissance maximale et d'affirmation thématique analogues traditionnellement positionnés dans la seconde partie du développement, c'est-à-dire à proximité immédiate de la réexposition ; le double « problème » réside ici à la fois dans le « coup de scalpel » de la mesure 212 (la réapparition immédiate du thème du groupe *B* interdisant toute préparation tonale en profondeur et tout effet de gradation concomitant), mais aussi dans le fait que le plateau lui-même, contrairement aux épisodes analogues de la *Troisième*, de la *Quatrième* ou de la *Sixième*, ne présente pas le thème du groupe *A* mais celui du groupe *C*, celui-ci étant plus habituellement dévolu, au cours du développement, à procurer un matériau qui va contraster avec d'autres idées développées de façon plus substantielle. En tout cas, nous insisterons sur le fait que Bruckner sacrifie

⁵⁵⁹ Notter, *Schematismus*, p. 100.

⁵⁶⁰ *Ibid.*

dans ce Finale plusieurs normes de la forme-sonate ancestrale – préparation de dominante en fin de développement, retour du thème *A* clair et affirmé dans le ton principal, notamment.

Bruckner, *Symphonie n° 8*

Le développement du 1^{er} mouvement (mes. 153-282) démarre calmement, en mettant progressivement en place un travail contrapuntique qui s'élabore autour de différentes déclinaisons rythmiques du premier motif du thème *A*. De façon plus globale, la structure de ce développement est à la fois plus claire et plus simple que ceux de la *Septième* : elle témoigne également d'un retour à une différenciation prononcée entre le désormais traditionnel épisode culminant situé peu après son centre et l'approche par gradation qui lui succède et qui prépare la réexposition. L'ensemble s'articule ainsi autour du vaste plateau central (mes. 225-249) qui renferme trois « assauts » d'intensité successifs, entrecoupés de puissantes sonneries de trompettes. Ces trois assauts superposent le premier motif du thème *A* avec le renversement du thème du groupe *B*. La préparation dynamique de cet épisode, plus longue que le plateau lui-même, démarre dès la mesure 193, selon des stratégies typiquement brucknériennes de gradation par amplification et par resserrement des valeurs rythmiques. La dissipation de la mesure 250 est brutale ; elle prélude à une seconde phase de gradation, décisive, dont la rétractation amène la réexposition de façon quasi-imperceptible (avec le hautbois, sur la levée de la mesure 283, qui reprend le thème *A*, tandis que la ligne mélodique de la flûte se déploie de part et d'autre de la césure formelle). De la sorte, Bruckner reproduit l'approche initiale du mouvement, flottante et harmoniquement indécise.

Le monumental Finale (747 mesures dans la version Haas, 709 dans la version Nowak)⁵⁶¹ renoue avec les dimensions hors-normes de son homologue de la *Cinquième*, tout en se distinguant par sa structure. Nous y retrouvons pourtant un développement central clairement délimité et qui, en conformité avec les développements brucknériens les plus paradigmatiques, est marqué par une première section d'intensité très modérée qui s'oriente vers un subtil traitement contrapuntique d'idées dérivées du premier et du troisième groupe thématiques (soit en alternance, soit de façon simultanée). De même, le ou les incontournables épisodes d'intensité culminante traditionnellement positionnés dans la seconde partie du développement prennent ici corps par vagues successives, avec le retour soudain, *ff*, du thème *A2* (initialement présenté mes. 31), mes. 301 dans la version Nowak (mes. 321 dans la version Haas), qui est réitéré de façon encore plus affirmée, par tuilage puis par superposition du thème avec son mouvement contraire (mes. 323) au cours d'un plateau d'intensité de 22 mesures qui se polarise de façon assez statique sur *fa* mineur puis sur *sol* mineur. Sa dissipation soudaine (version Nowak, *ruhig*, mes. 345) permet d'amorcer une dernière phase centrée pour l'essentiel sur le thème initial, et

⁵⁶¹ Les différentes versions de ce Finale présentent des modifications significatives. Nous ne rentrerons pas dans le débat de leur bien-fondé, mais nous renvoyons utilement le lecteur à l'ouvrage le plus complet en la matière. Voir Dermot Gault, *The New Bruckner*. Le chapitre 8, p. 155-183, est intégralement consacré à la *Huitième* ; pour les révisions du Finale, voir plus spécialement à partir de la p. 168. Précisons que Leopold Nowak a présenté en 1955 une « seconde édition critique » de cette symphonie, qui s'est appuyée sur un seul et même manuscrit ; celui qui, précisément, comportait le plus de coupures, tandis que Robert Haas s'était auparavant efforcé de trancher entre les étapes successives de révision, et de restaurer certaines coupures considérées comme abusives afin de proposer une version plus équilibrée, plus cohérente et, si l'on veut, plus conforme à ce que l'on supposait être la pensée première de Bruckner. Mais, répétons-le, nous n'alimenterons pas ce débat ici.

qui procède par deux grandes vagues successives ; c'est lors du reflux de la seconde (mes. 420-436), qui s'accompagne de la discrète réintroduction du « rythme de chevauchée »⁵⁶² initial (noires appoggiaturées et martelées *recto-tono*), que la réexposition redémarre de façon nette et exempte de toute ambiguïté. Notons que le rythme de chevauchée, qui se fixe dès la réexposition sur la note *fa* (comme lors des premières mesures), est amorcé mesure 429 (violons I) un demi-ton plus bas ; comme si Bruckner avait tout de même souhaité esquisser un mouvement de préparation tonale (avec une discrète pédale fixée sur la sensible de l'accord initial de *fa*) tout en évitant de se « bloquer » par un recours trop explicitement marqué à une pédale de dominante (du ton principal ou de l'accord qui lance le Finale ?) qui n'aurait de toute façon pas pu correspondre avec l'approche initiale du mouvement, où le ton principal de *do* mineur mettait plusieurs dizaines de mesures avant de s'installer de façon univoque, sans que des modifications ne soient envisagées.

Bruckner, *Symphonie n° 9*

Le développement du 1^{er} mouvement (le Finale, inachevé, ne sera pas abordé ici) concentre l'essentiel des problématiques soulevées dans les quatre symphonies précédentes. La forte ressemblance (plus forte qu'habituellement en tout cas) entre le *Hauptthema* de la mesure 63 et le dessin mélodique de l'élément thématique principal du groupe *C*, qui tourne pareillement autour des notes de l'arpège de tonique (et que l'on retrouve notamment aux violons mes. 167) renvoie à la problématique du Finale de la *Septième* et de la particularité formelle qui en résulte. Devant la multiplication du réservoir d'idées thématiques au sein même de l'exposition hors-normes de ce 1^{er} mouvement, il serait ainsi tentant de voir ce groupe *C* (dans ses grandes lignes) comme une sorte de *A'*, dont la physionomie explicitement dérivée du matériau initial s'imposerait pour des raisons d'équilibre formel global (évitant ainsi la présentation excessivement hétérogène d'idées potentiellement trop indépendantes les unes des autres), et qui se positionnerait comme un écho adouci du *Hauptthema* – écho qui permet, en outre, de clore l'exposition par l'incontournable retour au calme que Bruckner recherche de façon systématique, tout en ménageant diverses ouvertures pour le traitement interne de la réexposition⁵⁶³. De même, l'approche préliminaire longue et progressive du *Hauptthema*, par paliers, pose la question des modalités de réitération (ou non), tout comme dans le 1^{er} mouvement de la *Cinquième* et de sa vaste introduction lente, d'une semblable approche au début de la réexposition. Enfin, la question de la « soudure », dynamique, ou thématique (ou les deux simultanément) va également se poser, comme notamment dans le 1^{er} mouvement de la *Sixième* : elle rentre ici frontalement en conflit avec la question précédente. En effet, il apparaît comme difficilement envisageable de se « passer » du *Hauptthema* au cours de la seconde moitié du développement : si Bruckner reproduit cette procédure d'explosion dynamique désormais installée dans sa boîte à outils compositionnelle, cela ne semble pouvoir se matérialiser qu'au travers de l'idée la plus puissante et la plus affirmative auparavant présentée ; dès lors, comment concilier cette « explosion » (sans qu'elle

⁵⁶² L'expression est de Langevin. Voir *Bruckner*, p. 187.

⁵⁶³ Wolfram Steinbeck, dans sa monographie de la *Neuvième*, voit dans l'exposition du 1^{er} mouvement un *A* à l'intérieur duquel se positionneraient *a*, *b* et *a'*. Pour lui, l'analogie entre groupe *A* (= *a*) et groupe *C* (= *a'*) s'incarne également dans la parenté entre la version renversée du thème de la mesure 167 (présentée mes. 153 par les hautbois) et le premier thème ascendant de la mesure 19. Voir *Bruckner, Neunte Symphonie d-moll*, p. 33-34.

n'apparaisse prématurée) avec la préparation de la réexposition ? par un plateau renfermant plusieurs présentations successives du *Hauptthema* dont seule la dernière permettrait de retrouver le ton principal de *ré* mineur ? Cette solution est difficilement envisageable, comme Bruckner l'avait lui-même laissé sous-entendre⁵⁶⁴. De même, comment envisager une telle explosion avec un retour, à nouveau aussi puissant, du *Hauptthema* plusieurs dizaines de mesures plus loin, retour qui serait séparé du précédent par une baisse d'intensité qui pourrait également poser problème, en termes d'équilibre et de projection vers l'avant de « l'énergie » globale du mouvement (et surtout, quel intérêt véritable cela représenterait-il ?) Werner Notter s'est également posé les mêmes questions – au centre de son travail – en examinant le résultat, sans qu'une explication plus convaincante que les autres ne semble s'imposer⁵⁶⁵.

La première large section de ce développement (qui débute mes. 227) s'articule autour des premiers éléments thématiques de l'exposition, les répétitions à distance du thème de la mesure 19 permettant de moduler localement. Puis, la mesure 302 (*Generalpause*) délimite l'amorce de la gradation préparatoire au retour du *Hauptthema* qui intervient une première fois à la mesure 333, amorçant un plateau d'intensité de 22 mesures. L'accalmie de la mesure 354 permet d'amorcer la seconde vague, encore plus prononcée, qui culmine à la mesure 392. « Cet épisode, d'une intensité féroce, peut être considéré aussi bien comme le pivot dynamique du développement, que comme la première partie de la reprise [= la réexposition], ainsi confondus en un vaste tronc central⁵⁶⁶ ». La dissipation de la mes. 397 permet d'ouvrir une phase de transition, très calme (cordes seules et timbales *pp*) et centrée autour du rythme caractéristique de triolets de noires. Cette transition, assez mécanique, habille une progression harmonique qui va rapidement se fixer sur une pédale de *la* (mes. 413-420), laquelle permet de préparer directement le retour du groupe *B* dans le ton de *ré* majeur (mes. 421). Le reste de la structure est cohérent : aux éléments thématiques que l'on retrouve dans le même ordre qu'initialement (groupe *C*, mes. 459) succède la coda (mes. 519) qui reprend logiquement les éléments thématiques initiaux au travers d'une large péroraison, et qui permet de retrouver le point d'équilibre initial de la tonalité (*ré* sur des quintes à vide). Ce « télescopage » formel semble confirmer l'inscription de Bruckner dans une trajectoire évolutive, visant à rechercher de nouveaux équilibres au sein de ses structures de forme sonate (ce que nous allons tâcher de mettre en perspective dans la conclusion partielle qui suit).

⁵⁶⁴ Voir Langevin, *Bruckner*, p. 199, citant Bruckner lui-même dans un propos tenu à Göllerich, et dont nous reproduisons la traduction initiale : « Le thème de ma nouvelle symphonie m'est venu à l'idée comme ça en *ré* mineur ; et pourtant les gens vont me dire : bien sûr, la *Neuvième* de Bruckner doit être dans le même ton que la *Neuvième* de Beethoven. Mais jamais je ne pourrais supprimer ce thème, ni même le transposer, parce que ça me plaît tellement comme ça ; et puis ça fait si bien, justement en *ré* mineur ».

⁵⁶⁵ Notter, *Schematismus*, p. 34-38.

⁵⁶⁶ Langevin, *Bruckner*, p. 203.

Ernst Kurth parle de « double événement formel » (*formalen Doppelereignis*), H.F. Redlich du « raccourcissement » de la forme (*Verkürzung*) ou de son « télescopage ». Voir Notter, *Schematismus*, p. 35.

Conclusion partielle, traitement des développements centraux

Le faible corpus schubertien exploitable nous place devant un paradoxe : si les développements de « La Grande » témoignent d'un profil dynamique et d'une approche harmonique de la réexposition tout à fait conventionnelle – et ce en dépit de la complexité de celui du Finale –, le développement du 1^{er} mouvement de « l'Inachevée » bouscule ces conventions, alors qu'il a vraisemblablement été élaboré trois ans auparavant (1822 contre 1825) : la préparation finale de dominante, si nette dans « La Grande », y est significativement escamotée, tandis que l'intensité générale y est plus forte et plus homogène. La première « vague » (jusqu'à la mes. 146) est impressionnante, elle place le reste du développement dans une optique de déchaînement d'intensité dramatique que Bruckner fera également sienne – même si, évidemment, il ne sera pas le seul. Au-delà de cette relative différence de physionomie et de segmentation entre le développement de « l'Inachevée » et ceux de « La Grande », insistons toutefois sur la présence systématique d'un épisode culminant, placé dans leur seconde partie : simple gradation construite sur des unités motiviques élémentaires dans « La Grande » (et aussitôt suivie d'une dissipation qui se confond avec l'installation d'une pédale de dominante), elle prend les allures d'une affirmation pathétique du thème d'ouverture (faiblement modifié en comparaison de sa présentation initiale, insistons là-dessus), *tutti* et *ff*, dans « l'Inachevée » (mes. 170-175) : c'est bien cet aspect précis qui fait le plus penser à Bruckner.

Les développements brucknériens offrent un champ d'investigation naturellement plus étendu, ce qui nous a permis d'apprécier l'évolution significative de leur physionomie interne et l'expansion de leur contenu, symphonie après symphonie ; il semblerait (point le plus intéressant) que cette évolution se soit orientée dans une direction précise : celle de la matérialisation progressive d'une véritable « soudure » dynamique et thématique entre la fin du développement et le début de la réexposition, au point que ceux-ci aient fini par se confondre ou, pour reprendre un terme déjà cité, se « télescoper », comme dans le 1^{er} mouvement de la *Neuvième* qu'il serait tentant – ce que nous nous garderons de faire – de voir comme le stade ultime de cette évolution. Cette évolution nous apparaît indissociable du retour anticipé – c'est-à-dire au cours du développement –, de l'idée thématique la plus prégnante de l'exposition, sous sa forme primitive ou quasiment, ce qui est tout de même inhabituel dans un développement de forme sonate : c'était déjà le cas dans le 1^{er} mouvement de la *Troisième* ainsi que dans le Finale de la *Quatrième*, sans toutefois que la structure formelle dans son ensemble ne s'en trouvât déséquilibrée. Ce retour thématique, quasi-systématiquement préparé par une solide gradation (ou une « vague » selon Ernst Kurth), va bientôt se confondre avec le point culminant central du mouvement lui-même, qui, par une sorte de déplacement de l'accent formel central du mouvement, va en quelque sorte mécaniquement « attirer » à lui le début de la réexposition. Dans un premier temps, ce phénomène va se traduire par la disparition progressive de la préparation conventionnelle de dominante (pourtant matérialisée de façon nette et prolongée dans les premières symphonies de Bruckner) : le 1^{er} mouvement de la *Sixième* marque une étape claire dans ce processus. Dans un deuxième temps, c'est la « double affirmation » du thème principal elle-même (au cours du développement puis peu de temps après au début de la réexposition) qui va devenir superflue : le 1^{er} mouvement de la *Septième* et la *Neuvième* vont, comme nous avons pu le constater, franchir un cap supplémentaire dans ce sens par un rééquilibrage (ou un éclatement ?) de la structure formelle elle-même.

Si l'on compare le développement du 1^{er} mouvement de « l'Inachevée » (le plus « brucknérien », selon nous, des développements de Schubert) avec le corpus symphonique de son cadet, il nous sera évidemment difficile d'opérer de larges rapprochements, cet épisode demeurant selon nous le plus spécifique et le plus individualisé d'une symphonie quelle qu'elle soit. Nous remarquerons toutefois cette même tendance (ou « esquisse » de tendance) à jouer sur les modalités de résolution tonale à grande échelle (par retardement de la tonique, essentiellement) ainsi que sur le positionnement des points les plus saillants de la structure formelle : cet état de fait semble cependant résulter davantage d'une approche similaire du paramètre harmonique ainsi que d'une pensée qui « mesure » pareillement les phases de croissance et de déclin de la dynamique que du traitement de la forme elle-même, appréhendée de façon assez souple. Bruckner semble ainsi progressivement se diriger vers un développement au sein duquel le brutal déploiement de puissance dynamique prend résolument le pas sur le rôle de préparation harmonique et d'approche graduée de la réexposition, laquelle cède elle-même le pas à la coda pour « liquider » la structure. Schubert, s'il avait vécu plus longtemps et composé davantage, aurait-il suivi une trajectoire similaire ? il est difficile pour nous de l'affirmer de façon univoque.

Conclusion

Paraphraser la conclusion de notre première partie ainsi que chacune des conclusions partielles de nos quatre chapitres paramétriques nous semble ici peu pertinent. L'essentiel semble avoir déjà été démontré au cours des multiples analyses proposées au fil de ces pages ; il nous reste maintenant à synthétiser ces différents éléments de conclusion et à tracer des perspectives. Parvenu au terme de ce travail, différentes questions ne manquent pas d'apparaître. Nos hypothèses de départ étaient-elles pertinentes ? Notre démarche d'investigation s'est-elle avérée efficace et convaincante pour tenter de démontrer objectivement ces hypothèses ? Nos conclusions permettent-elles (modestement) d'apporter un nouvel éclairage au répertoire symphonique du XIX^e siècle ? Et enfin, reste-t-il des champs d'investigation complémentaires qui pourraient permettre d'approfondir, voire de prolonger ce travail ?

Notre questionnement initial – à savoir, sur quel terrain précis peut-on retrouver puis établir les origines précises des nombreuses convergences stylistiques relevées entre les corpus symphoniques de nos deux compositeurs – représentait une forme de défi. Comment révéler l'origine de ces convergences entre deux symphonistes qui, bien qu'appartenant à la même aire géographique-culturelle autrichienne – élément d'explication évidemment pertinent, mais insuffisant selon nous – ont élaboré leur corpus de façon cloisonnée, c'est-à-dire sans qu'aucune influence directe et décisive de l'aîné (Franz Schubert, prématurément décédé en 1828, un an après Beethoven) sur le cadet (Anton Bruckner, né en 1824) n'ait manifestement pu s'exercer ? La question des influences communes a déjà été largement explicitée en préambule à ce travail, elle se rejoint pour l'essentiel sur la figure de Beethoven, véritable « point de référence » dont l'héritage considérable a plané sur toute la musique instrumentale du XIX^e siècle. Beethoven, évidemment, dont le style « héroïque » de son impressionnante *Symphonie n° 3* ou de l'ouverture de *Coriolan* (pour le caractère et la puissance expressive) et dont l'ensemble de ses symphonies ultérieures (pour les différentes pistes esthétiques qu'elles offrent, de la « Pastorale » à la *Neuvième*) constituent un « socle » légué à l'ensemble des symphonistes européens jusqu'au tournant de 1900, que ces derniers s'en réclament expressément (Johannes Brahms, Gustav Mahler, voire le premier Schönberg) ou bien, qu'au contraire, ils veulent explicitement en rejeter l'héritage sur le mode *tabula rasa* (Claude Debussy). Pourtant, tant chez le Schubert de la maturité que chez Bruckner, nous sommes en présence d'*autre chose*. Cette prégnance du paramètre rythmique et de la carrure, cette façon particulière de présenter, de construire et de développer leurs idées directrices, cette complexité et cette ambiguïté harmoniques, ces déploiements éruptifs de tension et de puissance stupéfiants, cette commune impression, par ailleurs tout à fait étonnante, de suspension du temps, de statisme quasi-mécanique sous lesquels affleurent douleur, mélancolie et introversion (Schubert) ou illumination métaphysique et quête d'absolu parfois un peu naïve (Bruckner) ne présentent, à notre connaissance, aucun équivalent qui puisse

qualitativement soutenir la comparaison : ce rapprochement comparatif, par ailleurs maintes fois relevé, méritait ainsi d'être traité à l'échelle d'un travail de ce type.

L'expérience sensible qui a conduit à l'élaboration de notre hypothèse de travail aurait pu nous amener à placer nos investigations sur le seul terrain esthétique, et, plus particulièrement, sur celui – particulièrement visible aujourd'hui – de la sémiologie musicale : les symphonies de Schubert et de Bruckner seraient-elles effectivement réductibles (dans le sens tout à fait neutre de « trouver le plus petit dénominateur commun ») à une même structure syntaxique, à un même système sémantique de symboles censés être reçus d'une même façon par un auditeur type, culturellement façonné à réceptionner le message de façon univoque ? Voilà une autre façon, particulièrement stimulante, d'aborder notre hypothèse ; permettrait-elle cependant d'en tirer les mêmes conclusions ? La question préliminaire sous-jacente, qui soulève des problématiques insolubles, aurait ainsi pu se formuler en ces termes : selon quels critères esthétiques précis Schubert puis Bruckner, lorsqu'ils composaient leurs symphonies, envisageaient-ils le matériau musical qu'ils ont employé pour façonner leurs constructions sonores ? La question du *champ* (terrain autonome et régi par son propre système de règles et de significations, à la manière du sociologue Pierre Bourdieu et appliqué ici à l'expression artistique) doit être posée. Nos deux compositeurs évoluaient-ils dans un même *champ*, permettant *a posteriori* d'appliquer sans contresens esthétique une même théorie reposant sur l'analogie admise entre le phénomène musical et un langage, au sens large (c'est-à-dire ici, un code) portant intrinsèquement un système sous-jacent de significations ? Pour Schubert, la musique reste un langage dans le sens d'un « moyen d'exprimer quelque chose » de plutôt personnel et individualisé. Pour Bruckner, de même (probablement), même si, en se plaçant du seul côté de l'auditeur et de son expérience sensible, il demeure plus difficile de deviner « l'homme » Bruckner derrière ses symphonies que Schubert, dont l'émotion à fleur de peau transpire à chacune de ses pages. Nos deux compositeurs ont globalement évolué dans un même champ artistique et esthétique résultant de l'héritage des siècles précédents, au cours desquels la musique avait été en quelque sorte patiemment conditionnée voire purement et simplement assujettie à « l'extra-musical » (texte sacré, argument dramatique, fonction martiale, affects...), par l'intermédiaire des figures rhétoriques (analogie avec le langage parlé via le répertoire lyrique et la chanson) ainsi que par l'expression des passions puis des sentiments (analogie avec la danse, au travers du tempo et du rythme, contrastes de caractères correspondant à des états psychologiques, à des dispositions d'esprit, voire même à l'illustration imitative de *topiques* extra-musicaux, pastoralisme, chasse, guerre, etc...). Le Romantisme, nous le savons, marque un certain tournant esthétique, moins radical toutefois que l'on pourrait le supposer, faisant la part belle à la subjectivité et à l'expression de l'indicible, via une musique instrumentale (enfin, pourraient affirmer certains) indépendante de tout support textuel mais qui demeure façonnée en profondeur, voire formatée, que les compositeurs le veuillent ou non, par l'ensemble des analogies que nous venons de lister. Schubert s'est ainsi façonné via le répertoire du lied (quantitativement largement majoritaire au sein de son catalogue) avec toutes les implications rythmiques qui découlent de l'association de la musique avec la déclamation poétique, tandis que Bruckner a également produit un sérieux répertoire religieux avant même de s'attaquer à la composition de sa première symphonie d'étude. Pourtant, le point-clé qui nous est rapidement apparu essentiel réside dans la façon dont Schubert puis Bruckner ont fait évoluer le « langage » musical hérité du classicisme (à

savoir : système tonal mettant en jeu des relations hiérarchiques établies entre degrés, construction et articulation des thèmes, primat de la ligne mélodique supérieure, cadre formel régi par la forme sonate bi-thématique, entre autres) pour l'adapter à leurs propres ambitions symphoniques : il s'agissait ainsi moins d'identifier puis d'inventorier les pièces d'un système sous-jacent d'éléments signifiants, préalables à une comparaison à distance, que de s'intéresser aux modalités d'ordre purement technique permettant de faire apparaître les convergences qui nous intéressent. Il nous est également apparu, au cours de nos premières analyses, que Schubert puis Bruckner ont développé ce qu'il convient d'appeler une véritable « pensée paramétrique », concomitante au traitement évolutif d'une écriture orchestrale qui se complexifie et qui ouvre de plus larges possibilités acoustiques.

Il s'agissait ainsi, dans un premier temps, de révéler (sans véritable *a priori* esthétique) la logique interne, considérée de façon indépendante et détachée de son contexte extra-musical, qui se cachait potentiellement derrière l'utilisation des divers éléments paramétriques et de leurs interactions potentielles au sein d'une œuvre considérée.

Ainsi, la problématique de l'articulation des unités élémentaires du discours musical n'a cessé de prendre de l'importance au cours de la première partie de notre étude, à rebours d'une approche schenkérienne qui, en dépit de ses nombreuses vertus, aurait nécessairement sacrifié (entre autres) rythme, intensité et orchestration pour se focaliser sur la révélation exclusive d'une trajectoire mélodico-harmonique sous-jacente globale et compactée à l'extrême. Pourtant, il nous est apparu de plus en plus évident que nous étions en présence, avec nos deux compositeurs, d'une approche particulière (et assez originale) d'un phénomène musical envisageable moins comme un langage essentiellement mélodique, façonné par la rhétorique, que comme une structure à la fois plus complexe et tendant davantage vers l'abstraction, dans laquelle l'ensemble des paramètres sonores interagissent et se complètent en permanence, selon une certaine cohérence interne, et sans qu'une véritable prééminence de l'un d'eux ne s'exerce sur les autres. De fait, il est manifeste que l'on assiste tant chez Schubert que chez Bruckner à une certaine « autonomisation » voire à une émancipation du paramètre rythmique, en rupture avec un style classique qui s'appuyait plutôt sur des unités mélodico-rythmique aisément reconnaissables et au sein desquelles dessin intervallique et empreinte rythmique demeuraient étroitement associés. Pour insister sur cette idée de rupture, rappelons que les Classiques, au travers de ce que l'on théoriserait plus tard sous le nom de « forme sonate », étaient également parvenus, dans les années 1780, à une sorte de point d'équilibre – selon nous pratiquement impossible à atteindre – entre matériau mélodique et structure formelle, cette dernière résultant d'une dialectique tonale tonique-dominante parfaitement lisible qui appuyait de façon décisive les contrastes de caractère entre des idées elles-mêmes savamment pensées à la fois pour proposer des relations internes de symétrie mais aussi pour se prêter aisément à des développements ultérieurs par engendrement successifs (via le développement thématique initié par Haydn). D'où la cohérence indiscutable du schéma de la forme sonate d'Hepokoski et Darcy, au sein duquel la trajectoire « idéale » est en quelque sorte l'expression d'un équilibre parfait entre la forme et son contenu, selon des critères esthétiques implicites et limités à une période artistique précise. Nous pourrions alors oser (en nous forçant à être faussement sévère) la critique suivante : les principales qualités de la forme sonate « classique », à savoir : équilibre,

symétrie, trajectoire claire et évidente, lien de causalité organique entre sujet (les unités élémentaires desquelles sont engendrées les idées thématiques) et structure formelle, sont également son principal défaut : ces relations d'équilibre et de symétrie internes imposées à la phrase musicale l'empêchent de s'épancher, voire « d'exploser », en la bornant à des points de passage obligés qui restreignent partiellement ses possibilités d'expansion dramatique ; de même, l'équilibre imposé entre la forme et son contenu fait que les idées elles-mêmes ne peuvent prendre tout leur relief et leur puissance que *a posteriori*, dès lors que l'on aura saisi et pleinement intégré la dialectique et la trajectoire résolutive dans laquelle elles s'inscrivent : l'équilibre obtenu passe ainsi par une nécessaire relation d'interdépendance, laquelle, dans une certaine mesure, affaiblit les différents éléments thématiques qui ont besoin les uns des autres pour prendre, par contraste, tout leur sens et toute leur force, tandis que la forme n'est rien de plus que la mise en scène déjà réglée à l'avance et résultant de ces jeux de relations stéréotypés.

Ainsi, le thème d'introduction de « La Grande » de Schubert marque une rupture nette avec le modèle classique que nous venons d'exposer ; il est archétypal d'un phénomène que l'on pourrait qualifier « d'autonomisation du sujet » vis-à-vis de la forme. L'idée thématique, exposée sans le moindre préliminaire, est déjà intéressante en soi ; elle ne gagnera pas grand-chose à être placée en opposition immédiate avec une idée secondaire fortement contrastante, et elle n'a pas non plus véritablement vocation à être « développée » au sens beethovénien du terme. De même, sa construction interne témoigne, quasiment à l'excès, d'une sorte de focalisation expressive sur le motif mélodico-rythmique, lequel, de façon cumulative, permet d'élaborer une ligne assez souple qui s'enroule autour de notes pivots, sans grande recherche de coïncidence entre périodicité, segmentation et points d'articulation cadentiels, ce qui, nécessairement, procure une liberté quasi-totale dans le déroulement du flux mais, conséquemment, engendre une forme d'instabilité structurelle assez forte, qui, de plus, se voit aggravée par une segmentation parfois irrégulière. Ainsi, cette démarche compositionnelle spécifique (car typique du Schubert symphoniste) provoque des conséquences qui peuvent paraître paradoxales : l'idée thématique, le sujet, semble indiscutablement y acquérir une certaine forme d'autonomie, mais le prix de cette autonomie – en termes d'ambition visant à l'épanouissement de la « grande forme » – est élevé, car le rôle que ce sujet pourra jouer au sein de la structure, du fait qu'il n'est plus véritablement dépendant de liens de réciprocité avec d'autres éléments de taille équivalente, perd mécaniquement une partie de son utilité, voire même de sa raison d'être au sein d'un ensemble relativement vaste qui, justement, tire sa légitimité de la façon dont sont « mises en tension » les idées qui le constituent. Les conséquences sont claires : des thèmes autonomes et difficiles à « développer » au sens traditionnel du terme ne pourront, à l'intérieur d'un moule formel encore régi par la logique de fonctionnement interne de la forme sonate (il ne s'agit pas d'écrire des thèmes et variations ou des rhapsodies), qu'être resegmentés en unités plus brèves (dont nous avons pu relever de multiples cas de figure au cours de ce travail), ce qui transfère le poids de la progression du flux musical vers l'élément à la fois court mais tout de même suffisamment caractérisé, en l'occurrence le motif mélodico-rythmique dont l'empreinte, rythmique essentiellement, va mécaniquement devenir plus prégnante ; comme si une musique conçue de la sorte, pour pouvoir se projeter vers l'avant, devait nécessairement passer par des phases de déstructuration pour éviter tout statisme excessif, ce qui peut apparaître paradoxal ; en outre, un thème qui se prête aisément à des phases de segmentation peut également être réassemblé selon une multiplicité de stratégies (collages, insertions) sans que sa physionomie première n'en

souffre : cela ouvre naturellement la porte à des possibilités d'expansion quasi-illimitées. D'autre part, comme une conséquence de cette « perte d'équilibre », la cohérence plus globale de la structure – en d'autres termes, le « rééquilibrage » de ses différentes parties – va devoir être pensée de façon différente, selon des inflexions à grande échelle qui seront délimitées et mises en relief par d'autres moyens. L'affaiblissement (relatif) de la traditionnelle polarisation tonique/dominante – induite notamment par l'instabilité conclusive des thèmes et le faible marquage de leur ponctuation cadentielle – ainsi que la quasi-disparition de véritables transitions préparées et progressives entre les groupes thématiques – lesquels ont conséquemment besoin de davantage de temps pour « affirmer » une tonalité donnée – vont mécaniquement ouvrir la voie, afin que le discours puisse soutenir une énergie suffisante sur des durées assez conséquentes, à des modulations plus soudaines, dont la préparation même va devenir superflue. Cette soudaineté, cet imprévu érigés en véritables stratégies narratives vont encore accentuer l'importance du point de jonction, de l'instant précis comme outil de délimitation formelle au sein de zones par ailleurs faiblement affirmatives et parfois même rongées, dans le bon sens du terme, par une harmonie de proximité fortement corrélée aux inflexions des différents motifs mélodico-rythmiques dont les intervalles directeurs fluctuent sans cesse. La voie était ainsi ouverte à l'expansion d'une forme qui allait permettre d'explorer d'autres horizons mais qui ne pourrait naturellement plus satisfaire aux exigences d'équilibre mentionnées *supra*.

Pourrions-nous alors avancer l'explication selon laquelle Schubert, puis Bruckner une cinquantaine d'années plus tard, ont en quelque sorte suivi de façon isolée un cheminement analogue, qui les a conduits à élaborer des solutions stratégiques similaires à un problème de départ équivalent ? En renonçant volontairement, pour des raisons expressives, lyriques, à l'équilibre entre forme et thèmes, consubstantiel à la forme sonate, mais sans toutefois renoncer à cette dernière – ce qui, chez Bruckner, peut parfois surprendre aujourd'hui, en comparaison de la démarche formelle plus iconoclaste poursuivie peu avant lui par Franz Liszt, puis, un peu plus tard, par Richard Strauss, entre autres –, nos deux compositeurs auraient ainsi ouvert la voie à l'exploration de constructions musicales plus instables et plus imprévisibles, car encore guidées *a priori* par une exigence formelle partiellement incompatible avec le traitement du matériau de base qu'ils se proposaient de mettre en œuvre. Pourtant, c'est précisément cette instabilité qui pouvait principalement permettre un véritable changement d'échelle, par un déploiement audacieux de phénomènes dynamiques de plus large amplitude et s'inscrivant dans une temporalité plus conséquente, la « recherche de stabilité » n'étant désormais plus le fondement même des composantes de la forme mais devenant plutôt, tel un « fil rouge », une sorte de cheminement de type épique dont l'issue, indéfinie, n'allait plus aller de soi, l'événement imprévu de l'événement attendu devenant progressivement aussi prégnant que l'événement lui-même. D'où, par exemple, les codas brucknériennes où l'on attend désespérément l'affirmation décisive qui ne déçoit cependant jamais quand elle arrive (sans même évoquer l'incroyable climax en plusieurs paliers de l'Adagio de la *Huitième*), ou bien encore l'ambiguïté modale (« mixture modale ») consciemment cultivée par nos deux compositeurs.

Les diverses techniques d'analyse de détail développées au cours de cette investigation devaient ainsi nous permettre d'étayer de façon plus objective nos hypothèses de départ – la question du cheminement analogue induisant des solutions similaires, avancée *supra*, nous semble en l'état assez convaincante, ce même si elle gagnerait naturellement à être davantage étayée par d'autres

comparaisons avec des compositeurs de la même période – et de tenter d’avancer des éléments de réponse à la deuxième partie de la question soulevée par ce sujet de recherche, à savoir quels sont les traits stylistiques indiscutablement communs à nos deux compositeurs, traits qui pourraient établir une sorte de trajectoire, voire une lignée spécifique au sein du XIX^e siècle musical ? Nous avons avancé (nous ne sommes pas le seul) que l’instabilité, commune à nos deux compositeurs, de leurs constructions thématiques – ce en dépit du fait que les thèmes schubertiens et brucknériens ne sont pas toujours exactement construits de la même façon – déplaçait l’accent rhétorique sur le motif mélodico-rythmique, auquel tant Schubert que Bruckner ont porté un intérêt tout particulier, par le poids émotionnel qu’il pouvait endosser (voir notamment le *Bruckner Rhythmus* chez l’un, et le motif dactyle du *Wanderer* chez l’autre). De la sorte, l’harmonie devant nécessairement conserver son rôle évolutif et dynamique (dans le sens contraire à celui de « statique »), le maintien de l’empreinte rythmique devenait indispensable à la cohérence organique de l’ensemble d’une part, et à l’uniformité interne de certains éléments formels (groupe thématique, section) via l’usage de l’ostinato rythmique à des fins d’accompagnement d’autre part (d’où la quasi disparition du contrepoint *fugato* en dehors des effets de tuilage calibrés à des fins de densification, ou de superposition à des fins décoratives), tandis que les transformations harmoniques elles-mêmes, d’accord à accord, allaient acquérir un rôle syntaxique accru, les intervalles du motif s’adaptant de façon assez plastique à l’harmonie qui allait le sous-tendre. C’est là que la troisième convergence, décisive – après les deux premières, à savoir : physionomie instable et expansible des constructions thématiques et traitement par stratification du paramètre rythmique dans sa dimension « verticale » –, réside dans la mise en œuvre particulièrement élaborée des transformations et des relations harmoniques chez nos deux compositeurs. Nous pouvons y distinguer, concernant l’harmonie dite de « proximité », trois logiques parallèles et complémentaires. Celles-ci sont liées au rôle que le paramètre harmonique doit jouer pour apporter tel ou tel caractère spécifique à un épisode précis : tout d’abord, la logique affirmative, stable, attendue (obtenue grâce à une succession d’enchaînements harmoniques qui demeurent *fonctionnels*), voit sa stabilité renforcée, par contraste, au voisinage de l’une ou l’autre des deux logiques restantes, à savoir d’un côté la logique suspensive, irrésolue, à forte dimension d’imprévu (obtenue par divers procédés, mais usant le plus souvent de *relations de tierces*, à l’intérieur desquelles on distinguera plus particulièrement la relation hexatonique qui permet de diviser l’octave en trois tierces majeures, ou bien encore le recours ponctuel et localisé à des accords dits « pivots » capitalisant particulièrement sur l’ambiguïté fonctionnelle de certains accords de septième), et de l’autre côté la logique d’intensification, de gradation résolument « orientée » vers un point critique, obtenue plutôt par une accumulation de relations dites chromatiques (le plus souvent grâce à des enchaînements hautement élaborés s’appuyant sur des dérivations chromatiques de l’accord de septième diminuée et sur un déploiement conjoint de la ligne de basse).

Émerge ainsi une approche technique spécifique et originale, que l’on pourrait soit qualifier de « **paramétrique**⁵⁶⁷ », de par l’autonomisation accrue conférée à certains paramètres compositionnels au détriment de l’unité et de la stabilité de l’idée mélodique elle-même (à savoir : rythme, harmonie, sans oublier le rôle complémentaire des nuances d’intensité dont l’usage

⁵⁶⁷ Terme ambigu et probablement excessif : nous sommes encore bien loin du *Mode de valeurs et d’intensités* d’Olivier Messiaen ; les différents paramètres s’inscrivent plutôt ici dans une sorte de « système de rapports ».

calibré et précis se développe également en parallèle de façon non négligeable), soit de « **rythmique-harmonique** ». Cette approche **rythmique-harmonique** présente les contours d'une musique souvent épique et ambitieuse, parfois emphatique, tantôt résolue, tantôt indécise voire contemplative, assise sur une solide architecture métrique d'où émergent des « tics » rythmiques caractéristiques – obsessionnels, diront certains – et segmentée non plus par un travail de type beethovénien autour du sujet mais par des jeux d'alternance, à plus large échelle, de phases distinctes (les « vagues » d'Ernst Kurth) qui se calent sur des périodes parfaitement calibrées (à l'hypermètre quadruple, typiquement de 16 à 32 mesures environ) dont les rôles se complètent au sein d'une trajectoire narrative globale orientée mais non linéaire. Ces phases, recensées puis qualifiées au cours de ce travail tantôt de « points de stabilité », de « plateaux d'intensité », de « moments de dissipation », de « gradations », « d'épisodes culminants », de « digressions », ou bien encore « d'expansion-climax », etc... font juxtaposer, de façon parfois abrupte, des présentations thématiques à l'assise tonale changeante (chez Bruckner, surtout) à des épisodes dits « non-mélodiques », nombreux et hétérogènes, au cours desquels le matériau thématique-mélodique s'efface totalement derrière un squelette motivique, rythmique-harmonique appuyé par des variations d'amplitude conséquentes, aux limites même, chez Bruckner, de ce que l'orchestre post-wagnérien peut soutenir (orchestration, doublures, combinaisons de pupitres, nuances d'intensité). La physionomie interne spécifique de ces différents épisodes est essentiellement définie par un jeu d'interactions, hautement élaborées, entre les différents paramètres que nous avons détaillés – auxquels nous pouvons ajouter l'usage du rythme par densification progressive et mécanique –, la plus caractéristique de ces interactions s'incarnant dans le synchronisme entre le traitement du paramètre rythmique (types de motifs, types de strates rythmiques superposées) et celui des transformations harmoniques de proximité (types de transformations et, surtout, *fréquence* de celles-ci). L'ensemble permet la mise en œuvre d'épisodes culminants spectaculaires, préparés par gradations successives, qui sont bien souvent (de façon totalement subjective, avouons-le) les moments musicaux qui procurent l'expérience sensible la plus impressionnante. Quant à la structure formelle, elle s'appuie *a priori* et de façon indiscutable sur le modèle de la forme sonate mais ce modèle est mis à rude épreuve, essentiellement par une exploitation audacieuse, voire avant-gardiste, dans son aspect transformationnel, des possibilités de l'harmonie : d'un côté, le plan tonal général y atteint un degré de complexité qui, par la multiplication et l'élargissement des étapes intermédiaires qu'il propose, affaiblit de façon relative la polarisation tonique/dominante ; de l'autre (et ceci, semble-t-il, n'est que l'application à un niveau supérieur de cette perte de synchronicité déjà manifeste entre l'idée thématique, son assise tonale et sa stabilité cadentielle), ce plan tonal se déploie de façon beaucoup plus libre à l'intérieur du modèle, à savoir que la dynamique résolutive de l'harmonie n'est plus véritablement corrélée à l'articulation des idées thématiques (qui s'incarne notamment dans le « point de basculement » schubertien), ce qui renforce encore cette disposition générale à l'imprévu et au poids accru des effets d'immédiateté.

En définitive, à quelle place précise (et au voisinage de qui d'autre ?) peut-on situer cette forte convergence stylistique, cet « axe » symphonique Schubert-Bruckner au sein d'une période chronologique couvrant un très « large » XIX^e siècle musical austro-allemand (c'est-à-dire de Haydn, « père de la symphonie », à la Seconde Ecole de Vienne) ? Nos deux compositeurs se sont-ils réellement inscrits dans une sorte de démarche particulière « d'approfondissement » des potentialités du modèle formel initié par Beethoven (en d'autres mots, ont-ils exploré de

façon approfondie une seule et même piste parmi d'autres chemins « possibles ») ? Si oui, cette démarche a-t-elle été poursuivie et a-t-elle abouti à des évolutions ultérieures ? Pour esquisser ici quelques éléments de réponse en guise de perspectives ouvertes dans le prolongement de notre travail, nous nous permettons de reproduire les deux « lignées » parallèles de compositeurs (l'une spécifiquement allemande voire « prussienne », l'autre spécifiquement autrichienne ou « danubienne ») proposées par Paul-Gilbert Langevin dans son bel ouvrage sur Bruckner, et qu'il conviendrait, selon lui, de distinguer au sein d'une aire austro-allemande trop large et peu cohérente⁵⁶⁸ :

ALLEMAGNE

1685 : Jean-Sébastien Bach
1770 : Ludwig van Beethoven
1809 : Felix Mendelssohn ; **1810** : Robert Schumann
1833 : Johannes Brahms
1869 : Hans Pfitzner ; **1873** : Max Reger
1895 : Paul Hindemith

AUTRICHE-HONGRIE

1732 : Joseph Haydn
1756 : Wolfgang Amadeus Mozart
1797 : **Franz Schubert**
1824 : **Anton Bruckner**
1860 : Gustav Mahler
1874 : Franz Schmidt ; Arnold Schönberg

Langevin anticipe lui-même les critiques que l'on aurait immédiatement pu formuler à la lecture de ces deux lignées ; elles sont nombreuses mais ont le mérite de lancer des questionnements multiples : l'influence de Bach puis de Beethoven (rapidement fixé à Vienne) a été universelle et ne saurait effectivement se restreindre à une lignée uniquement « allemande », tandis que Wagner est absent (il « n'entre guère dans l'optique de la musique pure⁵⁶⁹ », selon l'auteur, même si, pour nous, les pages purement symphoniques de ses opéras sont à prendre fortement en considération). Pour aller plus loin, nous pourrions également relever l'absence de Franz Liszt, musicien « international » mais essentiellement pétri de culture allemande, ainsi que celles de Johann Nepomuk Hummel (que l'on pourrait facilement placer entre Mozart et Schubert), de Carl-Maria von Weber, et, surtout, de Richard Strauss, dont le poids est au moins égal à celui de Max Reger. En outre, Joseph Haydn, père de la symphonie et du travail thématique, placé à l'origine de la lignée « autrichienne », semble toutefois plus proche de son élève Beethoven que de Mozart. Le rôle de Vienne en tant que « capitale musicale » et pôle d'attraction culturel est également ambigu et mériterait d'être plus largement questionné : capitale d'empire tournée vers l'est, cosmopolite et ouverte, elle a accueilli voire « adopté » Salieri, Beethoven, puis, dès 1862, Brahms, né à Hambourg, que le monde musical viennois se plaira à opposer frontalement au « provincial » Bruckner. Peut-on alors parler d'une « véritable pensée musicale viennoise », ville plutôt conservatrice, où Bruckner puis Gustav Mahler (né en Bohême) auront été globalement incompris voire méprisés (sans même parler de Schönberg) ? Ambigüe également, « l'École de Leipzig » autour de Mendelssohn et de Schumann : on sait l'influence qu'aura la découverte tardive de « La Grande » de Schubert sur ce dernier. Ainsi, ce tableau de Langevin gagnerait à être significativement mis en balance avec la proposition tripartite de Paul

⁵⁶⁸ Langevin, *Bruckner*, p. 28.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

Bekker⁵⁷⁰, lequel, dès 1918, distinguait trois principaux courants symphoniques post-beethovéniens : le *mitteldeutsche* autour de Leipzig (Mendelssohn, Schumann, Brahms) ; le courant à programme (Liszt, Wagner, Strauss) ; et enfin le courant autrichien (Schubert, Bruckner, et... Mahler), lequel raccorde parfaitement avec une bonne partie de la lignée « autrichienne » de Langevin⁵⁷¹.

La filiation Schubert-Liszt-Wagner-Bruckner, qui outrepassé les deux classifications proposées *supra*, est, à ce titre, intéressante : Liszt s'est en effet beaucoup intéressé à Schubert (il a notamment retranscrit plusieurs dizaines de ses *Lieder*), tandis que Wagner s'est lui-même fortement « inspiré » de Liszt, pour ne pas dire davantage (construction et engendrement des thèmes à partir d'une cellule-mère, orchestration, harmonie, « transmutation » des idées) ; mais nous avons déjà évoqué le fait que l'influence que Wagner aurait réellement exercée sur Bruckner est à relativiser. La « ligne de faille » esthétique la plus forte, à partir du milieu du XIX^e siècle, reste celle qui oppose « musique de l'avenir » ou « musique à programme », progressiste voire révolutionnaire, d'un côté, (Liszt, Wagner) et « musique pure », en théorie plus conservatrice, de l'autre (Brahms). Cette opposition est assez théorique, davantage esthétique que liée à la seule technique musicale détachée de son contexte ; elle a été artificiellement gonflée, à l'époque, par des polémiques parfois outrancières (Hanslick), et elle ne nous a jamais pleinement satisfait : les poèmes symphoniques de Liszt sont – certes – inspirés d'un argument littéraire ou poétique mais cet argument reste le plus souvent très mince, la musique instrumentale de Liszt, parfois explicitement descriptive et figurative (mais, après tout, comme le sont à leur façon certaines pages de Mendelssohn, voir « l'Écossaise ») témoigne d'une logique formelle et d'une cohérence interne qui peuvent parfaitement s'affranchir du secours d'un quelconque support extra-musical pour faire sens de manière autonome ; on retrouvera également le plus souvent, dans ses poèmes symphoniques, une architecture interne qui n'a pas totalement renoncé à la forme sonate. De même, les pages symphoniques des opéras de Wagner mettent en relation divers *Leitmotive* qui caractérisent des personnages, des sentiments, des lieux voire des objets, mais une fois évacuée toute analogie figurative, la logique compositionnelle déployée est rigoureuse et cohérente : elle s'appuie, comme chez Liszt, sur des engendremens successifs d'idées autonomes à partir de motifs caractérisés par leurs intervalles et leur empreinte rythmique, sur un travail complexe et inventif de variation du matériau, sur l'élaboration d'un plan tonal témoignant d'une recherche de sens rigoureuse des relations harmoniques, sur une cohérence formelle indiscutable... En somme, rien qui, selon nous, ne puisse d'une quelconque façon « amoindrir » la valeur esthétique intrinsèque de la musique instrumentale ainsi obtenue, jugée à l'aune de l'unité organique des différents éléments qui la composent.

En revanche, il est certain que l'harmonie déployée par nos deux compositeurs, particulièrement audacieuse pour leur époque, reste étroitement combinée avec une structure métrique assez régulière, laquelle agit de façon évidente, nous l'avons déjà évoqué à de multiples reprises, comme contrepoids et rééquilibrage « nécessaire » à la disparition progressive d'une ligne mélodique périodique et articulée, aisément perceptible en tant que telle ; cette métrique régulière,

⁵⁷⁰ Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918, p. 49.

⁵⁷¹ Pour Bekker, ce courant autrichien manquerait d'intellect, mais se base sur un fort sentiment « cosmique » de la nature et du pays ; il porterait ainsi une tendance unilatérale vers la monumentalité.

par analogie avec la poésie rimée, diverge significativement de la « prose musicale » (*musikalische Prosa*) que Carl Dahlhaus et Hermann Danuser, notamment, mettent en avant de façon judicieuse à propos de la musique de Liszt et des symphonistes qui se seraient inscrits dans une même tendance (voir les *Leitmotive* de Wagner ainsi que les idées assez courtes et concentrées des poèmes symphoniques de Strauss, qui s'inscrivent dans des structures syntaxiques irrégulières, non-périodiques, sans véritable carrure, mais aussi Schönberg, etc...) ⁵⁷². De même, cette dynamique de rééquilibrage de la haute complexité des progressions harmoniques par la régularité de la carrure trouve un puissant écho chez Carl Dahlhaus et sa « loi de la compensation » ou « loi de l'économie » (*Ausgleich*) selon laquelle une grande complexité ou nouveauté mise en œuvre sur un niveau paramétrique (à savoir, chez nos deux compositeurs, l'harmonie) est souvent compensée par une simplicité accrue sur un autre, pour permettre d'atteindre un équilibre esthétique ⁵⁷³. En conséquence, nous pourrions considérer que le « cheminement analogue induisant des solutions similaires » que nous avons évoqué *supra* à propos de nos deux compositeurs semble également inclure la recherche – probablement inconsciente – de cette « compensation » qui se serait naturellement reportée vers la réinstallation d'une périodicité et d'une carrure assez régulières.

Ainsi, l'application spécifique de la « loi de la compensation » de Dahlhaus par nos deux compositeurs – à savoir que l'harmonisation et la régularisation hypermétrique globale de la carrure leur a permis de compenser une complexité harmonique qui, de par une dissolution progressive de « l'assise » mélodique classique, supporte désormais l'essentiel de la dynamique évolutive de mise en tension du flux – fait également émerger une grille de lecture plus globale. Cette grille de lecture doit permettre de questionner, au travers des modalités précises de mise en œuvre de cette dynamique générale de compensation, l'opportunité de distinguer – ou non – les principales tendances du symphonisme au XIX^e siècle esquissées (entre autres) par les deux propositions de Langevin et de Bekker. Selon cette optique, le côté « novateur » voire avant-gardiste de l'harmonie chez nos deux compositeurs ne peut suffire pour considérer leur style symphonique comme globalement plus « progressiste » ou plus évolué que celui de leurs contemporains ; il témoignerait plutôt d'une tendance originale et assez particulière de compensation, par la carrure, d'une harmonie de proximité – hautement élaborée – partiellement libérée du primat d'une ligne mélodique supérieure, ainsi que d'une autonomisation progressive et concomitante du rythme. En outre, ce recours à des structures syntaxiques régulières à grande échelle a permis à Schubert et Bruckner de créer de vastes espaces sonores, d'où résulte leur monumentalité, à la différence de Schumann ou de Brahms.

Cette orientation, qui résout de façon semble-t-il convaincante notre hypothèse de départ, a probablement interdit à nos deux compositeurs d'explorer d'autres terrains sur lesquels les compositeurs du courant dit « à programme » de Bekker ont résolument affirmé leur originalité et leur savoir-faire : mettons par exemple en avant la finesse et la complexité de l'orchestration lisztienne, wagnérienne puis straussienne au service d'une « transmutation » d'idées thématiques plus courtes et plus flexibles évoluant dans un cadre hypermétrique beaucoup plus souple

⁵⁷² Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bosse, 1975.

⁵⁷³ Carl Dahlhaus, « Analyse und Werturteil » (1970), dans *Gesammelte Schriften*, vol. 2, édité par Hermann Danuser, Laaber, Laaber Verlag, 2001, p.48-49.

et apériodique qui permet, en outre, d'opérer des changements et des évolutions de *tempi* rapides et spectaculaires (évolutions dont les symphonies de Bruckner, par exemple, sont totalement dépourvues). Brahms a de son côté davantage exploré les modalités de variation d'un matériau mélodique plus « stable » que celui de son rival. Quant à Mahler, son harmonie que l'on pourrait certes qualifier de « moins audacieuse » que celle de Bruckner (dans ses quatre premières symphonies pour le moins) lui a permis plus aisément, semble-t-il, à la fois de déployer (à des fins d'intensification le plus souvent) un tissu serré de lignes contrapuntiques élaborées et relativement autonomes, mais aussi de permettre à un certain nombre d'idées mélodiques annexes de proliférer, tout en proposant une orchestration plus « subtile ». Prenons également pour exemple le cas de Joseph Joachim Raff⁵⁷⁴ (1822-1882), exact contemporain de Bruckner et de Brahms : ses symphonies gardent la forme en quatre mouvements mais elles y adaptent explicitement un contenu pittoresque voire programmatique (voir notamment sa *Symphonie n° 7 « In den Alpen »*, op. 201 de 1875) ; son orchestration est colorée, sa ligne mélodique est claire et lyrique (il anticipe clairement Tchaïkovski pour qui il fut un modèle) mais le matériau harmonique mis en œuvre apparaît certes comme moins évolué que celui de Bruckner. Quant à Felix Draeseke⁵⁷⁵ (1835-1913), il s'est efforcé, comme la plupart des compositeurs allemands de sa génération, de « renouveler » plus ostensiblement la forme sous le patronage de Liszt et de Wagner. Sa très belle *Symphonie n° 3 en ut*, « Symphonia tragica », op. 49 de 1886 (quasiment contemporaine de la *Huitième* de Bruckner) présente une orchestration très ambitieuse mais la plupart de ses tournures mélodiques demeurent linéaires, fortement cadencées, et son style nous font plutôt penser à Brahms, à Dvořák, voire même à Mendelssohn.

En définitive, nous pourrions avancer la thèse selon laquelle la forte convergence Schubert-Bruckner peut s'éclairer par une inscription dans un cadre essentiellement technique, à visée expressive, détaché voire même isolé de toute considération liée aux grandes interrogations (politiques, esthétiques, stylistiques) de leur époque, pourtant nombreuses, et par une relation compliquée, au niveau de leurs compositions symphoniques, entre sujet et structure : ces deux compositeurs *voulaient* expressément construire des symphonies en quatre mouvements à la manière du style héroïque de Beethoven ; ils voulaient en respecter la logique formelle profonde, sans chercher en aucune façon, par exemple, à fusionner ou à rajouter des mouvements (comme le fera Mahler, ou bien encore Anton Rubinstein⁵⁷⁶), voire des parties vocales, ni à s'affranchir totalement de la logique pluri-thématique et tripartite (exposition/développement/réexposition) de la forme sonate, ni à bouleverser fondamentalement la façon dont leurs idées allaient être pouvoir être développées. De fait, ni Schubert ni Bruckner n'étaient, dans leur démarche compositionnelle, des « révolutionnaires déclarés » comme l'ont résolument été

⁵⁷⁴ Joseph Joachim Raff, né à Lachen en Suisse, fut notamment le secrétaire de Liszt qui lui confia l'orchestration de certaines œuvres ; il s'émancipa de sa tutelle et obtint une certaine notoriété en tant que compositeur pour obtenir le poste de directeur, en 1878, du conservatoire de Francfort sur le Main.

⁵⁷⁵ Felix Draeseke, né à Cobourg, fut formé au conservatoire de Leipzig et obtint un poste au conservatoire de Dresde. Sa carrière de compositeur fut prolifique, il est redécouvert aujourd'hui, ses principales œuvres ayant été récemment enregistrées.

⁵⁷⁶ Né dans l'actuelle Moldavie en 1829 et décédé près de Saint-Pétersbourg en 1894, Anton Rubinstein, pianiste virtuose et compositeur prolifique, a notamment fondé puis dirigé le conservatoire de Saint-Pétersbourg. Sa *Symphonie n° 2*, « Océan », originellement en quatre mouvements, fut « augmentée » de deux puis même de trois mouvements supplémentaires qui ne sont quasiment plus joués aujourd'hui.

Liszt, Wagner, Strauss (en tout cas de 1890 à 1909, jusqu'à *Elektra*) puis Schönberg. Seulement, l'audace de leur écriture harmonique (annonciatrice, d'une certaine façon, de la dissolution même des fonctions tonales qui pourrait préfigurer l'expressionnisme du Schönberg d'avant 1913, souvent focalisé, lui-aussi, sur des tournures chromatiques appliquées à des motifs mélodico-rythmiques...) et l'originalité de leurs constructions thématiques, consubstantielles au côté intrinsèquement « avancé » de leur langage, les a conduits à se heurter à une sorte d'inadéquation entre forme (trop restrictive) et contenu (trop audacieux, trop « instable », trop « expansif »), ce qui, selon nous, les aurait amenés à développer diverses stratégies compositionnelles par compensation ou rééquilibrage – sur lesquelles ils se sont rejoints pour l'essentiel et que nous avons longuement eu l'opportunité de détailler au fil de ces pages – pour parvenir à leur but. Cette démarche compositionnelle a fait d'eux, d'une certaine façon, des « révolutionnaires », de par le degré de complexité et d'aboutissement « monumental » atteint par leurs plus grandes symphonies, mais, contrairement à Liszt ou à Wagner, des « révolutionnaires à leur insu ».

Table des exemples et des figures

FIGURE 1 – TONNETZ HEXAGONAL DE DOUTHETT ET STEINBACH, ILLUSTRANT LES RELATIONS R, L ET P .	55
FIGURE 2 – TONNETZ ILLUSTRANT LES RELATIONS NEO-RIEMANNIENNES DE PROXIMITE ENTRE L'ACCORD DE <i>DO</i> MAJEUR ET CHACUN DES 23 AUTRES ACCORDS PARFAITS MAJEURS OU MINEURS.	56
FIGURE 3 – TONNETZ ILLUSTRANT LE SYSTEME DIATONIQUE DU TON DE <i>DO</i> MAJEUR.	56
FIGURE 4 – TONNETZ ILLUSTRANT LE SYSTEME DIATONIQUE DU TON DE <i>LA</i> MINEUR.	57
FIGURE 5 – TONNETZ ILLUSTRANT LES SYSTEMES HEXATONIQUE ET OCTATONIQUE.	58
FIGURE 6 – TONNETZ ILLUSTRANT LES POSSIBILITES DE CIRCULATION CHROMATIQUE.	61
FIGURE 7 – PROPOSITION DE CODAGE DES CATEGORIES DE TRANSFORMATIONS HARMONIQUES SELON LE SPECTRE CHROMATIQUE.	63
FIGURE 8 – ENSEMBLE DES TRANSFORMATIONS POSSIBLES DEPUIS L'ACCORD DE <i>DO</i> ET VERS CELUI-CI.	66
FIGURE 9 – EXTRAIT DU TONNETZ NEO-RIEMANNIEN APPLICABLE AUX ACCORDS DE TROIS SONS.	66
FIGURE 10 – RECAPITULATIF ET QUALIFICATION DES DIFFERENTS ACCORDS DE SEPTIEME.	67
FIGURE 11 – TONNETZ POUR ACCORDS DE QUATRE SONS, MISE EN EVIDENCE DES AXES DES TIERCES.	69
FIGURE 12 – TONNETZ POUR ACCORDS DE SEPTIEME DE DOMINANTE ET SEPTIEME DEMI-DIMINUEE.	70
FIGURE 13 – TONNETZ POUR ACCORDS DE SEPTIEME MINEURE ET SEPTIEME DIMINUEE.	70
FIGURE 14 – TONNETZ DIT « POLYVALENT » AVEC RESEAU DE TRANSFORMATIONS R, P ET L .	71
EXEMPLE 1 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 96-103 (1 ^{ERE} CROCHE) PUIS 108-111 (PREMIERE CROCHE) : REDUCTION POUR PIANO, TONALITES ET DEGRES.	74
FIGURE 15 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 96-103 PUIS 108-111 : TONNETZ POLYVALENT ET TRANSFORMATIONS CORRESPONDANTES.	75
FIGURE 16 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 96-103 PUIS 108-111 : GRILLE DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES.	77
FIGURE 17 – PLAN GENERAL DE LA FORME SONATE, EXTRAIT DE L'OUVRAGE D'HEPOKOSKI ET DARCY, <i>THE ELEMENTS OF SONATA THEORY</i> , P. 16.	82
FIGURE 18 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION ET DE LA REEXPOSITION.	84
EXEMPLE 2 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 162-167, REDUCTION HARMONIQUE, FORMULE DITE « SEQ. 2 ».	86
EXEMPLE 3 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 103-110 ET 381-388, REDUCTION HARMONIQUE, SEQUENCE DITE « SEQ. 1 ».	87
EXEMPLE 4 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 390-424, REDUCTION HARMONIQUE ET TRANSFORMATIONS CORRESPONDANTES, EPISODE QUALIFIE DE « DIGRESSION ».	87
EXEMPLE 5 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 452-459, REDUCTION POUR PIANO ET RELEVÉ HARMONIQUE, SEQUENCE DITE « SEQ. 3 ».	88
FIGURE 19 – DANS XAVIER HASCHER, <i>SCHUBERT, LA FORME SONATE ET SON EVOLUTION</i> , P. 194, REPRODUCTION DE L'ANALYSE SCHENKERIENNE DU 1 ^{ER} MOUVEMENT DE LA <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> D 944, « LA GRANDE ».	89
FIGURE 20 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, PLAN FORMEL GENERAL.	93
EXEMPLE 6 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-8, CORS, THEME DE L'INTRODUCTION.	94
EXEMPLE 7 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 24-26, HAUTBOIS ET CLARINETTE 1, MOTIF A.	94
EXEMPLE 8 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 59-61, HAUTBOIS, CLARINETTES ET FLUTES.	94

EXEMPLE 9 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 46-59, REDUCTION POUR PIANO PUIS REDUCTION HARMONIQUE (PORTEES INFERIEURES), PROGRESSION HARMONIQUE ET DIFFERENTES TONALITES. _____	95
EXEMPLE 10 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 78-79, CORDES, ELEMENT THEMATIQUE INITIAL DU PREMIER GROUPE (DEBUT DU THEME A). _____	96
EXEMPLE 11 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 199-205, TROMBONES, CORS, HOUTBOIS, CLARINETTES, FLUTES ET BASSONS. _____	97
EXEMPLE 12 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 228-231, FLUTES. _____	97
EXEMPLE 13 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 672-684, VIOLONS, RETOUR DU THEME DE L'INTRODUCTION, COMPARAISON AVEC LES MES. 1-8. _____	97
EXEMPLE 14 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 78-86, CORDES PUIS HOUTBOIS, CLARINETTES ET FLUTES, THEME A DU PREMIER GROUPE THEMATIQUE. _____	98
EXEMPLE 15 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 134-142, HOUTBOIS ET BASSONS, THEME B (DEBUT DU SECOND GROUPE THEMATIQUE). _____	98
EXEMPLE 16 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 256 ET SUIVANTES, EVOLUTION DE L'ELEMENT RYTHMIQUE DU DEVELOPPEMENT APPARENTE AU THEME B. _____	100
EXEMPLE 17 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 256 ET SUIVANTES, EVOLUTION DES ELEMENTS RYTHMIQUES DU DEVELOPPEMENT APPARENTES AU THEME DE L'INTRODUCTION ET AU THEME A (PREMIER GROUPE THEMATIQUE). _____	100
EXEMPLE 18 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 256 ET SUIVANTES, DISTRIBUTION DES STRATES RYTHMIQUES AU COURS DU DEVELOPPEMENT. _____	101
FIGURE 21 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 254-357, MODELISATION DU DEVELOPPEMENT (HARMONIE ET POLARISATION RYTHMIQUE). _____	102
FIGURE 22 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, STRUCTURE FORMELLE DE L'EXPOSITION, D'APRES LAURI SUURPÄÄ. _____	105
EXEMPLE 19 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 8-29, A, REDUCTION POUR PIANO, D'APRES LAURI SUURPÄÄ. _____	106
EXEMPLE 20 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 30-44, B, REDUCTION POUR PIANO, D'APRES LAURI SUURPÄÄ. _____	107
EXEMPLE 21 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 93-96, CORDES, THEME PRINCIPAL DU DEUXIEME GROUPE THEMATIQUE. _____	108
FIGURE 23 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, STRUCTURE FORMELLE DE LA REEXPOSITION, D'APRES LAURI SUURPÄÄ. _____	109
EXEMPLE 22 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », MATERIAU CELLULAIRE DE BASE, D'APRES PAUL GILBERT LANGEVIN. _____	110
EXEMPLE 23 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-8, STRUCTURE CELLULAIRE DU PREMIER THEME DE L'INTRODUCTION, D'APRES LANGEVIN. _____	111
EXEMPLE 24 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 8-13 ET MES. 93-96, STRUCTURE CELLULAIRE ET MOTIVIQUE DES DEUX PRINCIPAUX THEMES, D'APRES LANGEVIN. _____	111
EXEMPLE 25 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 8-10, PREMIER THEME DE MARCHE : PRESENCE DU MOTIF MELODICO-RYTHMIQUE A. _____	112
EXEMPLE 26 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} ET 2 ^{EME} MOUVEMENTS, 1 ^{ER} MVT., MES. 1-8, ET 2 ^{EME} MVT., MES. 17-23, COMPARAISON DES STRUCTURES THEMATIQUES ET MODELISATION. _____	113
EXEMPLE 27 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, COMPARAISON DES DIFFERENTS ELEMENTS THEMATIQUES (CODETTA MES. 24-29, DEUXIEME THEME MES. 93-97, CODA MES. 357-364). _____	114
EXEMPLE 28 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 137-141, REDUCTION POUR PIANO, ELEMENT THEMATIQUE SECONDAIRE DU DEUXIEME GROUPE. _____	115

EXEMPLE 29 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 137-140, BASSONS ET CLARINETTE, ELEMENT THEMATIQUE SECONDAIRE DU DEUXIEME GROUPE ET COMPARAISON AVEC LE MOTIF DES BASSONS, MES. 32-33, DU PREMIER GROUPE. _____	116
EXEMPLE 30 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 253-256, VIOLONCELLES, COMPARAISON AVEC LA MES. 8 (HAUTBOIS) ET LES MES. 93-96 (VIOLONS II). _____	117
EXEMPLE 31 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 330-338, REDUCTION POUR PIANO, DEBUT DE LA CODA, SEGMENT INSERE DANS LE THEME DE MARCHE. _____	118
EXEMPLE 32 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 336-348, REDUCTION POUR PIANO, DILUTION RYTHMIQUE DU THEME. _____	119
EXEMPLE 33 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 330-348, REDUCTION HARMONIQUE. _____	120
FIGURE 24 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES DE L'EXEMPLE 33. _____	122
EXEMPLE 34 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, DIFFERENTES PRESENTATIONS DU THEME DE MARCHE ET STRATES RYTHMIQUES D'ACCOMPAGNEMENT ASSOCIEES. _____	124
EXEMPLE 35 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, DIFFERENTES PRESENTATIONS DU THEME PASTORAL ET STRATES RYTHMIQUES D'ACCOMPAGNEMENT ASSOCIEES. _____	125
FIGURE 25 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION ET DE LA REEXPOSITION. _____	126
FIGURE 26 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION (PREMIER GROUPE ET DEUXIEME GROUPE COMPARES). _____	128
EXEMPLE 36 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 58-75, REDUCTION POUR PIANO ET ANALYSE HARMONIQUE. _____	130
FIGURE 27 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 226-250, MODELISATION DE LA DENSIFICATION RYTHMIQUE ABOUTISSANT AU CLIMAX MES. 248, SUIVIE DE LA LEGENDE DES CODES COULEURS APPLIQUES AU MODELE EN FONCTION DES CELLULES RYTHMIQUES CORRESPONDANTES. _____	133
FIGURE 28 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 210-267, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES DES SECTIONS B2 ET C. _____	135
EXEMPLE 37 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 361-370, CODA, REDUCTION POUR PIANO, ANALYSE HARMONIQUE PAR DEGRES. _____	137
FIGURE 29 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, PLAN FORMEL GENERAL. _____	140
FIGURE 30 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION ET DE LA REEXPOSITION DE LA PARTIE SPECIFIQUE DU SCHERZO (MES. 1-56 ET 153-238). _____	141
EXEMPLE 38 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 178-193, REDUCTION POUR PIANO ET ANALYSE HARMONIQUE. _____	143
FIGURE 31 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 178-193, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	145
EXEMPLE 39 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 1-56, LIGNES MELODIQUES PRINCIPALES ET HYPERMETRE, D'APRES DAVID BEACH. _____	145
EXEMPLE 40 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 1-20 ET 153-176, COMPARAISON DES STRATES RYTHMIQUES ENTRE L'EXPOSITION ET LA REEXPOSITION. _____	147
FIGURE 32 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 221-240, MODELISATION DE LA DENSIFICATION RYTHMIQUE ABOUTISSANT AU CLIMAX, SUIVIE DE LA LEGENDE DES CODES COULEURS APPLIQUES AU MODELE EN FONCTION DES CELLULES RYTHMIQUES CORRESPONDANTES. _____	150
FIGURE 33 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 57-151 (DEVELOPPEMENT), PLAN GENERAL DES NUANCES D'INTENSITE. _____	151
FIGURE 34 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MOTIFS RYTHMIQUES COMMUNS A L'EXPOSITION ET AU DEVELOPPEMENT. _____	151

FIGURE 35 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, TYPOLOGIE DES DIFFERENTES COMBINAISONS DE STRATES RYTHMIQUES RECENSEES AU COURS DU DEVELOPPEMENT. _____	152
FIGURE 36 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 57-150, PLAN COMPARE DES NUANCES D'INTENSITE ET DU POSITIONNEMENT DES DIFFERENTS TYPES DE COMBINAISONS DE STRATES RYTHMIQUES. _____	153
FIGURE 37 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 57-150, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	155
EXEMPLE 41 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 41-52 PUIS 113-144, CORDES, COMPARAISON DES DEUX DESSINS MELODIQUES PRESENTES. _____	156
EXEMPLE 42 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 70-79 ET 221-229, VIOLONCELLES, COMPARAISON DES DEUX DESSINS MELODIQUES PRESENTES. _____	157
EXEMPLE 43 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 89-92 PUIS MES. 5-8, REDUCTION POUR PIANO, COMPARAISON DE L'ELEMENT MELODIQUE CENTRAL DU DEVELOPPEMENT AVEC LA DEUXIEME IDEE Y DE L'EXPOSITION. _____	158
FIGURE 38 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 247-294 ET 344-396, JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION ET DE LA REEXPOSITION DE LA PARTIE SPECIFIQUE DU TRIO. _____	161
EXEMPLE 44 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 247-262, REDUCTION POUR PIANO, IDEE THEMATIQUE PRINCIPALE, DEGRES HARMONIQUES ET TRANSFORMATIONS CORRESPONDANTES. _____	161
EXEMPLE 45 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 376-384, REDUCTION POUR PIANO, MOUVEMENT CHROMATIQUE DE BASSE ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	165
EXEMPLE 46 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, MES. 23-29, REDUCTION POUR PIANO, MOUVEMENT CONJOINT DE BASSE ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	166
FIGURE 39 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 3 ^{EME} MOUVEMENT SCHERZO, POSITIONNEMENTS RESPECTIFS DE TROIS EPISODES PROCEDANT PAR MOUVEMENT CONJOINT DE BASSE. _____	167
FIGURE 40 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, POSITIONNEMENT DES « SIGNAUX HARMONIQUES », D'APRES HANS JOACHIM HINRICHSEN. _____	170
FIGURE 41 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, PLAN FORMEL GENERAL. _____	172
FIGURE 42 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES DE L'EXPOSITION ET DE LA REEXPOSITION. _____	173
EXEMPLE 47 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 1-22, REDUCTION POUR PIANO, DEBUT DE LA SECTION A, MOTIFS CARACTERISTIQUES. _____	174
EXEMPLE 48 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 36-54, REDUCTION POUR PIANO, DEBUT DE LA SECTION B, DECOUPAGE ET SEGMENTATION. _____	176
EXEMPLE 49 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 90-98, REDUCTION POUR PIANO, ELEMENTS MOTIVQUES (DEBUT DE LA SECTION C, PHRASE 1). _____	178
FIGURE 43 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 106-145, DIFFERENTS MODELES DE PATTERNS RYTHMIQUES. _____	179
FIGURE 44 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 106-145, MODELES DE PATTERNS RYTHMIQUES ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ASSOCIEES. _____	180
FIGURE 45 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 145-162, PHASE DE DISPARITION PROGRESSIVE DU « MOTIF 1 ». _____	181
EXEMPLE 50 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 169-197, REDUCTION HARMONIQUE ET ENCHAINEMENTS. _____	184
FIGURE 46 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 265 ET SUIVANTES, DIFFERENTS PATTERNS RYTHMIQUES ET MODELES DE STRATIFICATION. _____	186

FIGURE 47 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 265-337, PATTERNS RYTHMIQUES ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	187
FIGURE 48 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 385-598, STRUCTURE FORMELLE ET SEGMENTATION DU DEVELOPPEMENT. _____	188
FIGURE 49 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MATERIAU CELLULAIRE DE BASE ET ANALYSE THEMATIQUE DU THEME DU SECOND GROUPE, D'APRES PAUL GILBERT LANGEVIN. _____	191
EXEMPLE 51 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 169-200 ET 225-256, LIGNE MELODIQUE SUPERIEURE ET SEGMENTS REUTILISES AU COURS DU DEVELOPPEMENT. _____	192
EXEMPLE 52 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 397-406, FLUTES, HAUTOIS, CLARINETTES ET BASSONS, ENTREES EN IMITATION. _____	193
EXEMPLE 53 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 433-440 ET 449-456, VIOLONS, INSERTION DE LA DEMI-PHRASE MES. 193. _____	193
EXEMPLE 54 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 467-489, REDUCTION POUR PIANO. _____	194
FIGURE 50 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 489-537, MODELISATION DE L'EPISODE DE FORTE INTENSITE. _____	196
FIGURE 51 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 489-537, GRILLE DE TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET ACCORDS CORRESPONDANTS. _____	197
FIGURE 52 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MODELISATION DE LA STRUCTURE TONALE DU DEVELOPPEMENT. _____	198
FIGURE 53 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, DETAIL DE LA FIGURE 42 SUR LA COMPARAISON DU PREMIER GROUPE. _____	200
FIGURE 54 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, PROGRESSION HARMONIQUE AU SEIN DU PREMIER GROUPE DE LA REEXPOSITION. _____	201
EXEMPLE 55 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 631-644, REDUCTION POUR PIANO, ANALYSE HARMONIQUE. _____	203
EXEMPLE 56 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 701-705, REDUCTION POUR PIANO, GLISSEMENT CHROMATIQUE. _____	204
FIGURE 55 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, STRUCTURE GENERALE DE LA CODA. _____	205
FIGURE 56 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, CODA, SECTION A, TYPES DE STRATES RYTHMIQUES. _____	206
FIGURE 57 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 973-1057, STRATES RYTHMIQUES ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	208
FIGURE 58 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 4 ^{EME} MOUVEMENT FINALE, MES. 1093-1104, STRATES RYTHMIQUES ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	209
FIGURE 59 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, 1 ^{ER} MOUVEMENT, PLAN FORMEL GENERAL COMPARE DES VERSIONS 1873 ET 1878. _____	215
EXEMPLE 57 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 5 ET SUIVANTES, TROMPETTE, COR ET HAUTOIS, THEME PRINCIPAL, COMPARAISON DE LA SEGMENTATION DE TRÖLLER ET DE LANGEVIN (VERSION 1878). _____	216
EXEMPLE 58 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 5-20, TROMPETTE, HAUTOIS ET COR, THEME PRINCIPAL ET IDEES SECONDAIRES, VERSION 1873. _____	218
EXEMPLE 59 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 37-44, TUTTI PUIS CORDES, THEME SECONDAIRE, ANALYSE MOTIVIQUE. _____	220
FIGURE 60 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, PLAN FORMEL DU GROUPE A DE L'EXPOSITION. _____	221
EXEMPLE 60 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-37 ET 79-118, CORDES, PATTERN RYTHMIQUE A, (CHANGEMENTS D'HARMONIE A PARTIR DE LA MESURE 9). _____	222

EXEMPLE 61 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 47-54, REDUCTION POUR PIANO, THEME SECONDAIRE ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	224
EXEMPLE 62 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 57-69, REDUCTION POUR PIANO, TRAVAIL D'ASSOCIATION MOTIVIQUE DES ELEMENTS DU THEME SECONDAIRE ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	225
EXEMPLE 63 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 123-135, REDUCTION POUR PIANO, TRANSITION VERS LE GROUPE B ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	226
FIGURE 61 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-135 (GROUPE A), MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	228
EXEMPLE 64 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 135-139, CORDES, REDUCTION, ELEMENT THEMATIQUE PRINCIPAL DU GROUPE B, DEGRES ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	230
FIGURE 62 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 135-205 (GROUPE B), GRILLE DE MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	231
EXEMPLE 65 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 183-205, REDUCTION, DEGRE DE FONCTIONNALITE DES ENCHAINEMENTS. _____	233
EXEMPLE 66 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 205-208, REDUCTION VENTS ET CORDES, INCIPIT THEMATIQUE DU GROUPE C. _____	235
EXEMPLE 67 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 205-284, DIFFERENTS TYPES DE PATTERNS RYTHMIQUES. _____	236
EXEMPLE 68 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 235-245, REDUCTION POUR PIANO, « CHORAL », TRANSFORMATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	238
EXEMPLE 69 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 247-250, REDUCTION POUR BOIS ET VIOLONS, ELEMENT DE CHORAL EN « FAUX-BOURDON », TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	239
FIGURE 63 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 235-284, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET DISPOSITION DES ELEMENTS DE CHORAL. _____	241
FIGURE 64 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, DEVELOPPEMENT CENTRAL, DECOUPAGE FORMEL ET PLAN DES NUANCES D'INTENSITE. _____	242
EXEMPLE 70 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 467-469, VENTS, CITATION DE <i>TRISTAN</i> . _____	244
EXEMPLE 71 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 301-315, RECOMBINAISON MOTIVIQUE ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	245
EXEMPLE 72 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 479-503, CORDES, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET DEGRES. _____	248
FIGURE 65 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, EXPOSITION ET REEXPOSITION, COMPARAISON PAR JUXTAPOSITION DES PRINCIPAUX EVENEMENTS HARMONIQUES. _____	250
EXEMPLE 73 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 601-605, REDUCTION POUR VENTS ET CORDES, GLISSEMENT ENHARMONIQUE. _____	250
EXEMPLE 74 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 605-611, CORDES, RENVERSEMENT MOTIVIQUE. _____	251
FIGURE 66 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 189-205 PUIS 615-631, COMPARAISON DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES EN FIN DE GROUPE B. _____	252
EXEMPLE 75 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 641-650, TROMBONES ET ALTOS, MOTIFS ET TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	254
EXEMPLE 76 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 676-678 ET SUIVANTES, ALTOS, VIOLONCELLES ET CONTREBASSES, MOTIF DE DEUX MESURES. _____	256
EXEMPLE 77 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 677 ET SUIVANTES, 3 ^{EME} COR, TROMPETTES ET TROMBONES, TRAVAIL MOTIVIQUE ET PHASES DE DIMINUTION. _____	257
EXEMPLE 78 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 731 ET SUIVANTES, FLUTES, CLARINETTES, TROMPETTES ET TROMBONES, DERNIERE PHASE DE SUPERPOSITION MOTIVIQUE. _____	258

FIGURE 67A – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, COMPARAISON DE LA STRUCTURE FORMELLE GENERALE DES QUATRE VERSIONS PRINCIPALES. _____	262
FIGURE 67B – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, PLAN TONAL GENERAL. _____	263
EXEMPLE 79 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, REDUCTIONS POUR PIANO, COMPARAISON DES DIFFERENTES CITATIONS DE LA <i>MARIEN-KADENZ</i> ISSUE DE L' <i>AVE MARIA</i> WAB 5. _____	265
EXEMPLE 80 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 1-8, REDUCTION POUR PIANO, THEME A, ANALYSE HARMONIQUE ET SEGMENTATION. _____	266
EXEMPLE 81 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 129 ET SUIVANTES, DIFFERENTES STRATES RYTHMIQUES PAR PUPITRES. _____	267
EXEMPLE 82 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 225 ET SUIVANTES, DIFFERENTES STRATES RYTHMIQUES PAR PUPITRES. _____	268
EXEMPLE 83 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 7-10, COMPARAISON ENTRE DEUX PATTERNS PAR PUPITRES D'INSTRUMENTS. _____	270
FIGURE 68 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 1-33 (GROUPE A), MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES COMPAREES AVEC LES AUTRES PARAMETRES (RYTHME, INTENSITE ET ELEMENTS THEMATIQUES). _____	271
FIGURE 69 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 9-32 PUIS 137-160, COMPARAISON DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	273
FIGURE 70 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, RESEAU DE <i>MARIEN-KADENZ</i> ET RELATIONS HARMONIQUES CORRESPONDANTES. _____	274
FIGURE 71 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 233-251, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET LIGNE DE BASSE DU « PLATEAU » D'INTENSITE. _____	276
EXEMPLE 84 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 33-48, REDUCTION POUR PIANO, THEME B, HARMONIE ET RELATIONS MOTIVIQUES. _____	277
EXEMPLE 85 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 105-128, CORDES, BOIS ET CORS, TRAVAIL MOTIVIQUE AUTOUR DU THEME B. _____	280
EXEMPLE 86 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 161-176 PUIS MES. 177 ET SUIVANTES, COMPARAISON DES TYPES DE PATTERNS RYTHMIQUES. _____	283
EXEMPLE 87 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 65-68, REDUCTION POUR PIANO, THEME C : DEGRES HARMONIQUES ET SEGMENTATION. _____	284
FIGURE 72 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, COMPARAISON DE LA STRUCTURE RYTHMIQUE DU THEME C AVEC CELLE DES MES. 89-96. _____	285
FIGURE 73 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 2 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 65-104, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES AU SEIN DU GROUPE C. _____	286
EXEMPLE 88 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 1-4, VIOLONS II, VIOLONCELLES, CONTREBASSES, MOTIFS A ET B. _____	290
FIGURE 74 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 1-16, ACCUMULATION DE STRATES RYTHMIQUES. _____	290
EXEMPLE 89 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 17-28, REDUCTION POUR PIANO, THEME A, MOTIFS ET SEGMENTATION. _____	291
FIGURE 75 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, DIFFERENTES DECLINAISONS DES MOTIFS A ET B ET ORDRE D'APPARITION. _____	292
FIGURE 76 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 29-40, SECTION 3, EVOLUTION CONJOINTE DES PARAMETRES COMPOSITIONNELS. _____	293
FIGURE 77 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 33-41 ET 125-137, « POINT DE BASCULEMENT » HARMONIQUE ET COMPARAISON DE LA LIGNE DE BASSE ET DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES DE PROXIMITE. _____	295

EXEMPLE 90 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 59-66, CORDES, THEME B. _____	296
EXEMPLE 91 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, SCHERZO, MES. 67-74, REDUCTION SUR TROIS PORTEES, MOTIFS ET HARMONIE. _____	298
EXEMPLE 92 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, TRIO, MES. 1-13, CORDES, THEME PRINCIPAL. _____	302
FIGURE 78 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 3 ^{EME} MOUVEMENT, TRIO, PLAN FORMEL ET TONAL GENERAL. _____	303
FIGURE 79 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, PLAN FORMEL GENERAL. _____	306
FIGURE 80 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, COMPARAISON HARMONIQUE GENERALE EXPOSITION/REEXPOSITION. _____	308
EXEMPLE 93 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 9-16, REDUCTION POUR PIANO. _____	310
FIGURE 81 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 65-208, STRUCTURE FORMELLE DU GROUPE B. _____	312
EXEMPLE 94 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 69-76, CORDES, BOIS ET CORS, ANALYSE HARMONIQUE. _____	313
EXEMPLE 95 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 69-76, VIOLONS, DIFFERENTS MOTIFS RYTHMIQUES. _____	314
FIGURE 82 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 85-94, RELEVÉ DES MOTIFS RYTHMIQUES. _____	315
FIGURE 83 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 91-134, PLAN TONAL, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET ANTIPHONIE BOIS-CORS. _____	317
FIGURE 84 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 169-209, PLAN TONAL, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET ANTIPHONIE. _____	318
FIGURE 85 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 209-309 PUIS 601-674 (GROUPE C), PLAN FORMEL ET NUANCES D'INTENSITE. _____	321
EXEMPLE 96 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 209-216, REDUCTION SUR 3 PORTEES, ELEMENT THEMATIQUE PRINCIPAL DU GROUPE C ET « ANTITHESE ». _____	322
EXEMPLE 97 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 221-226, BOIS AIGUS, VIOLONS ET ALTOS, « EPISODE » CONTRASTANT. _____	323
EXEMPLE 98 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 257-260 PUIS 641-644, TROMPETTES, TROMBONES, VIOLONS ET ALTOS, MOTIF DE TETE. _____	324
FIGURE 86 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 310-467 (DEVELOPPEMENT), PLAN FORMEL GENERAL ET NUANCES D'INTENSITE. _____	326
FIGURE 87 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, PLAN TONAL GENERAL DU DEVELOPPEMENT ET RELATIONS TONALES. _____	328
FIGURE 88 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, COMPARAISON HARMONIQUE DES MESURES 257-273 ET 689-705. _____	330
FIGURE 89A – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 257-273, TRAJECTOIRES HARMONIQUES SUR LE TONNETZ POLYVALENT. _____	331
FIGURE 89B – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 689-705, TRAJECTOIRES HARMONIQUES SUR LE TONNETZ POLYVALENT. _____	331
EXEMPLE 99 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 717-724, REDUCTION HARMONIQUE. _____	332
FIGURE 90 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 717-724, TRAJECTOIRES HARMONIQUES SUR LE TONNETZ POLYVALENT. _____	333
EXEMPLE 100 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 3 EN RE MINEUR</i> , WAB 103, VERSION 1873, 4 ^{EME} MOUVEMENT, FINALE, MES. 725-729 ET SUIVANTES, THEME PRINCIPAL ET STRATIFICATION RYTHMIQUE. _____	334

EXEMPLE 101 – FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, <i>SYMPHONIE N° 3 EN LA MINEUR</i> « ÉCOSSAISE », OP. 56, MES. 1-8, REDUCTION POUR PIANO. _____	340
EXEMPLE 102 – FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY, <i>SYMPHONIE N° 3 EN LA MINEUR</i> « ÉCOSSAISE », OP. 56, MES. 64-68, REDUCTION POUR PIANO. _____	340
EXEMPLE 103 – FRANZ LISZT, <i>LES PRELUDES</i> , OP. 97, MES. 109-121, REDUCTION POUR PIANO. _____	347
EXEMPLE 104A – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-8 (INTRODUCTION LENTE), VIOLONS, RELEVÉ MOTIVIQUE, D'APRÈS LANGEVIN. _____	359
EXEMPLE 104B – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 36-46 (THEME PRINCIPAL), VIOLONS, RELEVÉ MOTIVIQUE, D'APRÈS LANGEVIN. _____	359
EXEMPLE 104C – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 120-135 (SECOND THEME), CLARINETTES, RELEVÉ MOTIVIQUE, D'APRÈS LANGEVIN. _____	359
EXEMPLE 105 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 4 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 4-17 (PREMIER THEME), VIOLONS I, SEGMENTATION. _____	361
EXEMPLE 106 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 4 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 10 ET SUIVANTES, 34 ET S., 44 ET S., VIOLONS I, COMPARAISON. _____	362
EXEMPLE 107 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 4 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 118-126, FLUTES, RELEVÉ MOTIVIQUE. _____	363
EXEMPLE 108 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 4 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 154 ET SUIVANTES, VIOLONS I/FLUTES, COMPARAISON DE L'ÉVOLUTION DES ÉLÉMENTS RYTHMIQUES. _____	364
EXEMPLE 109 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 117-125, REDUCTION DE L'ESQUISSE. _____	365
EXEMPLE 110 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, RELEVÉ THÉMATIQUE ET MOTIVIQUE, D'APRÈS LANGEVIN : THEME D'INTRODUCTION OU <i>ERÖFFNUNGSTHEMA</i> (MES. 1-6), THEME PRINCIPAL DU 1 ^{ER} GROUPE (MES. 13), THEME DU SECOND GROUPE (MES. 44). _____	366
EXEMPLE 111 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 13-21, REDUCTION POUR PIANO. _____	366
EXEMPLE 112 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 44-52, BOIS, ALTOS ET VIOLONCELLES, THEME DU SECOND GROUPE, MOTIFS RYTHMIQUES. _____	367
EXEMPLE 113 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 63-73, REDUCTION POUR PIANO, RELEVÉ HARMONIQUE. _____	369
EXEMPLE 114 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 73-84, REDUCTION SUR 4 PORTEES. _____	371
EXEMPLE 115 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVÉE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 94-99, REDUCTION POUR PIANO. _____	371
EXEMPLE 116 – <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 156-164 DE L'ESQUISSE MAIS DÉBUT VRAISEMBLABLE DU MOUVEMENT (<i>ANFANG</i>), STRUCTURE DU THEME. _____	373
EXEMPLE 117 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 186-203, ESQUISSE, TRAVAIL CONTRAPUNTIQUE AUTOUR DE LA TÊTE DU THEME. _____	375
EXEMPLE 118 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 57-65, ESQUISSE, THEME DU SECOND GROUPE. _____	376
EXEMPLE 119A – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 66-69, ESQUISSE, MODULE X-Y. _____	378
EXEMPLE 119B – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 79-82, ESQUISSE, MODULE X-Y. _____	378
EXEMPLE 120 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 112-116, ESQUISSE, TRAVAIL MOTIVIQUE. _____	379
EXEMPLE 121 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 139-143, ESQUISSE, TRAVAIL MOTIVIQUE. _____	380
EXEMPLE 122 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 119-124, ESQUISSE, STRUCTURE RYTHMIQUE. _____	380

EXEMPLE 123 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-10, REDUCTION POUR PIANO, THEME A ET SEGMENTATION. _____	382
EXEMPLE 124 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 28-37, REDUCTION POUR PIANO, RETOUR DU THEME A, HARMONIE. _____	384
FIGURE 91 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 32-38, <i>TONNETZ</i> POLYVALENT, MODELISATION DE LA PROGRESSION HARMONIQUE DE PROXIMITE. _____	385
FIGURE 92 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 11-17, PHASE D'INTENSIFICATION RYTHMIQUE. _____	386
EXEMPLE 125 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 24-28, FLUTES, VIOLONS I, VIOLONCELLES ET CONTREBASSES, PHASE DE DECLIN. _____	387
EXEMPLE 126 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 323-328, INSTRUMENTATION COMPLETE. _____	388
EXEMPLE 127 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 334-351, FLUTES, CLARINETTES, VIOLONS, VIOLONCELLES ET CONTREBASSES, FIN DE LA CODA. _____	388
EXEMPLE 128 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 15-22, REDUCTION POUR PIANO, APPEL PUIS CHORAL DE CUIVRES, DESSIN A. _____	390
EXEMPLE 129 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 31-34, CORDES, MOTIF A. _____	391
EXEMPLE 130 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 35-40, VIOLONS, HAUTBOIS, FLUTES, PUIS TROMPETTE ET CORS, DENSIFICATION RYTHMIQUE. _____	391
EXEMPLE 131 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 55-58, VIOLONS, ALTOS ET VIOLONCELLES, THEME A. _____	392
EXEMPLE 132 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 71-78, HAUTBOIS, CLARINETTES ET CORDES, DIMINUTION RYTHMIQUE. _____	394
EXEMPLE 133 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 5 EN SI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 105, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 453-458, REDUCTION POUR VENTS ET CORDES, RETOUR DU « DEMI-THEME A » ET ANALYSE HARMONIQUE. _____	395
EXEMPLE 134 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-24, REDUCTION POUR PIANO, THEME PRINCIPAL. _____	397
EXEMPLE 135 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 165-170, HAUTBOIS, CLARINETTES, TROMBONES, RENVERSEMENT DU THEME. _____	399
EXEMPLE 136 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 249-259, HAUTBOIS, BASSON, COR, VIOLONS, PUIS FLUTES, DIFFERENTES ENTREES DE LA TETE DU THEME. _____	400
EXEMPLE 137 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 281-288, FLUTES, VIOLONS, VIOLONCELLES ET CORS PUIS CLARINETTES, SUPERPOSITION DU THEME ET DE SON RENVERSEMENT. _____	400
EXEMPLE 138 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 391-412, REDUCTION POUR PIANO, EXTINCTION DU THEME LORS DE LA CODA. _____	402
FIGURE 93 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, COLLECTION DE MOTIFS RYTHMIQUES. _____	402
FIGURE 94A – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 12-23, STRUCTURE RYTHMIQUE MOTIVIQUE. _____	403
FIGURE 94B – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 392-412, STRUCTURE RYTHMIQUE MOTIVIQUE. _____	403
EXEMPLE 139 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 9-12, CORDES, OSTINATO-RYTHME A. _____	408
FIGURE 95 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, 1 ^{ER} MOUVEMENT, <i>ALLEGRO MODERATO</i> , STRUCTURE FORMELLE DU DEVELOPPEMENT CENTRAL. _____	410
EXEMPLE 140 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 9-12, MES. 114-145, ENTREES SUCCESSIVES DES DIFFERENTS PUPITRES, PERIODICITE ET DENSIFICATION RYTHMIQUE. _____	411
EXEMPLE 141 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 146-153, REDUCTION POUR PIANO, OPPOSITION « BLOC 1-BLOC 2 ». _____	413

EXEMPLE 142 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 176-183, GROUPES DE PUPITRES ET STRATIFICATION RYTHMIQUE CORRESPONDANTE. _____	414
EXEMPLE 143 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 184-196, GROUPES DE PUPITRES ET STRATIFICATION RYTHMIQUE CORRESPONDANTE. _____	415
EXEMPLE 144 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 1-16, BASSONS, CORS, CORDES, ELEMENTS THEMATIQUES A ET B. _____	416
EXEMPLE 145 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 58-67, BASSONS, CORS, CORDES, TRANSITION ENTRE LES DEUX GROUPES THEMATIQUES. _____	418
EXEMPLE 146 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 96-111, PUPITRES PAR STRATES RYTHMIQUES, SECTION CENTRALE DU SECOND GROUPE THEMATIQUE ET PLATEAU D'INTENSITE. _____	420
EXEMPLE 147 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 94-95, BOIS, TROMBONES, CORDES, MODELE DE STRATIFICATION ET OSTINATO EN TRIPLE-CROCHES. _____	422
EXEMPLE 148 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 1 EN DO MINEUR</i> , WAB 101, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 111-121, FLUTES, HAUTBOIS, CLARINETTES, COR PUIS CORDES, RETOUR PROGRESSIF DE L'OSTINATO EN TRIPLE CROCHES. _____	422
EXEMPLE 149 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-6, CORDES, INTRODUCTION ET DEBUT DU THEME PRINCIPAL. _____	424
EXEMPLE 150 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 15-18, FLUTES, HAUTBOIS ET CORDES, DEBUT DU THEME A2. _____	424
FIGURE 96 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-48, SCHEMA COMPARATIF DES DEUX SECTIONS DU GROUPE A : PLAN DYNAMIQUE, ELEMENTS RYTHMIQUES ET THEMATIQUES, PERIODICITE SOUS-JACENTE. _____	425
EXEMPLE 151 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 49-52, COR 1 ET CORDES, DEBUT DU GROUPE B ET STRATIFICATION RYTHMIQUE CORRESPONDANTE. _____	426
EXEMPLE 152 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 69-70, HAUTBOIS, CORS ET VIOLONCELLES, IDEE B3. _____	427
FIGURE 97 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, STRUCTURE DU GROUPE B LORS DE L'EXPOSITION. _____	427
FIGURE 98 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, STRUCTURE DU GROUPE B LORS DE LA REEXPOSITION. _____	428
EXEMPLE 153 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 159-163, ORCHESTRATION COMPLETE, REAPPARITION DU THEME A1 RENVERSE. _____	429
EXEMPLE 154 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 183-194, ORCHESTRATION COMPLETE, PHASE D'INTENSIFICATION PREPARANT LE RETOUR DE A1. _____	431
FIGURE 99 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, PERIODISATION DE LA CODA. _____	433
EXEMPLE 155 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 309-312, HAUTBOIS, COR 1 (EN FA) ET CORDES, REINTRODUCTION DE A1. _____	434
EXEMPLE 156 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 337-344, STRUCTURE STRATIFIEE ET REINTRODUCTION DE L'OSTINATO AUGMENTE. _____	434
FIGURE 100 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 6 EN LA MAJEUR</i> , WAB 106, 1 ^{ER} MOUVEMENT, PLAN PARAMETRIQUE GENERAL DE LA CODA : TRANSFORMATIONS HARMONIQUES, PLAN DYNAMIQUE ET PERIODISATION. _____	435
EXEMPLE 157A – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 3-10, CORDES, PERIODE PRINCIPALE A, PREMIERE PRESENTATION. _____	438
EXEMPLE 157B – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 11-20, VIOLONS, TROMBONES, CORDES PUIS DOUBLURES, PERIODE A'. _____	439
EXEMPLE 157C – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 21-28, REDUCTION POUR PIANO (PUIS HARPE), PERIODE SECONDAIRE. _____	439
FIGURE 101 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 1-46 (GROUPE A, EXPOSITION) PERIODISATION ET CHARNIERES HARMONIQUES. _____	440
FIGURE 102 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, GROUPE A (REEXPOSITION, MES. 185 ET SUIVANTES), PLAN GENERAL ET GRADATION. _____	442

EXEMPLE 158 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 185-188, CLARINETTES, CORNS ET CORDES, RETOUR DE A (DEBUT DE LA REEXPOSITION) ET NOUVELLE TEXTURE STRATIFIEE SOUS-JACENTE. _____	444
EXEMPLE 159 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 197-200, CUIVRES, VIOLONS ET ALTOS, GRADATION, PREMIERE RUPTURE D'INTENSITE. _____	444
FIGURE 103 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 197-201 ET MES. 201-205, EPISODE DE GRADATION ET PROGRESSIONS HARMONIQUES COMPAREES. _____	445
EXEMPLE 160 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 215-222, CORDES, APERÇU DE LA PREMIERE PHASE DE « DENSIFICATION RYTHME/INTENSITE » AU SEIN DE LA GRADATION. _____	446
EXEMPLE 161 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN DO MINEUR</i> , WAB 108, 3 ^{EME} MOUVEMENT, ADAGIO, MES. 223-224, APERÇU DE LA SECONDE PHASE DE « DENSIFICATION RYTHME/INTENSITE » AU SEIN DE LA GRADATION. _____	447
FIGURE 104 – « ARAIGNEE DE BORETZ » CENTREE SUR L'ACCORD DE SI°. _____	452
FIGURE 105 – TONNETZ POLYVALENT ET « COULOIRS DE CIRCULATION » DES SEPTIEMES DIMINUEES. _____	453
EXEMPLE 162 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 63-73, REDUCTION POUR PIANO, HARMONIE. _____	455
FIGURE 106 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 63-73, TONNETZ POLYVALENT, MODELISATION DES TRANSFORMATIONS HARMONIQUES. _____	456
EXEMPLE 163 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 126-146 (COMPACTEES), REDUCTION POUR PIANO, PROGRESSION HARMONIQUE. _____	456
FIGURE 107 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 126-146, TONNETZ POLYVALENT, CHEMINEMENTS HARMONIQUES COMPARES. _____	457
EXEMPLE 164 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 66-83, REDUCTION POUR PIANO, THEME DU SECOND GROUPE ET HARMONIE. _____	459
FIGURE 108A – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 66-76, TONNETZ POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	460
FIGURE 108B – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 76-82, TONNETZ POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	460
EXEMPLE 165 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR</i> , D. 759, « INACHEVEE », 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 279-300, REDUCTION POUR PIANO, PROGRESSION HARMONIQUE AU SEIN DE LA CODA. _____	461
EXEMPLE 166 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 109-125, BOIS ET VIOLONS I, BASSONS ET TROMBONES, CORDES ET CUIVRES, PROGRESSION HARMONIQUE. _____	463
FIGURE 109 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 109-125 ET 353-369, COMPARAISON DES DEUX PROGRESSIONS HARMONIQUES. _____	463
EXEMPLE 167 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 192-206, ESQUISSE, HARMONIE. _____	465
FIGURE 110 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 192-206, TONNETZ POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	465
EXEMPLE 168 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 4 EN MI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 104, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 19-51, REDUCTION SUR DEUX PORTEES (BOIS-CORDES), PROGRESSION HARMONIQUE. _____	467
EXEMPLE 169 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 4 EN MI BEMOL MAJEUR</i> , WAB 104, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 303-327, CUIVRES, CORDES (ET LEURS DOUBLURES), EPISODE CHORAL, PROGRESSION HARMONIQUE. _____	469
EXEMPLE 170 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 1-9, REDUCTION POUR PIANO, THEME PRINCIPAL DU PREMIER GROUPE ET HARMONIE. _____	470
EXEMPLE 171 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 107, 2 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 93-102, STRATES MELODIQUES PAR PUPITRES ET PROGRESSION HARMONIQUE. _____	472
EXEMPLE 172 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-23, CORDES, REDUCTION, THEME INITIAL, PROGRESSION HARMONIQUE. _____	473
FIGURE 110 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, THEME INITIAL, COMPARAISON DES PROGRESSIONS HARMONIQUES DES DEUX SECTIONS, MES. 1-23 ET 23-44. _____	475

FIGURE 111A – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-20, <i>TONNETZ</i> POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	476
FIGURE 111B – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 8 EN UT MINEUR</i> , WAB 108, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 23-43, <i>TONNETZ</i> POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	476
EXEMPLE 173 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 15-26, TROMPETTES, CORS ET CORDES, HARMONIE. _____	477
FIGURE 112 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 15-26, <i>TONNETZ</i> POLYVALENT, TRANSFORMATIONS HARMONIQUES ET TRAJECTOIRES CORRESPONDANTES. _____	478
FIGURE 113 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 9 EN UT MAJEUR</i> , D. 944, « LA GRANDE », 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-8 (CORS) PUIS 29-38 ET 66-70 (REDUCTION POUR PIANO), THEME INITIAL COMPARE. _____	484
EXEMPLE 174 – FRANZ SCHUBERT, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , D. 729, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 29-37, REDUCTION POUR PIANO, TRANSITION ENTRE LA FIN DE L'INTRODUCTION ET LE DEBUT DE L'ALLEGRO. _____	487
EXEMPLE 175 – <i>SYMPHONIE N° 10 EN RE MAJEUR</i> , D. 936A, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-7 PUIS 156-164 (ESQUISSE), COMPARAISON DU « PREMIER JET » ET DE LA DEUXIEME VERSION DU DEBUT (<i>ANFANG</i>). _____	488
EXEMPLE 176 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 1-18, REDUCTION SUR DEUX PORTEES (CORDES/BOIS ET CORS/TROMPETTES/TIMBALES), MATERIAU MOTIVIQUE. _____	493
EXEMPLE 177 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 19-26, REDUCTION SUR DEUX PORTEES, MATERIAU MOTIVIQUE ET HARMONIE. _____	494
EXEMPLE 178 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 63-75, REDUCTION POUR PIANO, <i>HAUPTTHEMA</i> , MOTIFS ET SEGMENTATION. _____	494
EXEMPLE 179 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 63-70 (<i>TUTTI</i> , <i>HAUPTTHEMA</i>), COMPARAISON AVEC LE THEME PRINCIPAL DU 1 ^{ER} MOUVEMENT DE LA <i>SYMPHONIE N° 3</i> , VERSION 1873, MES. 5-12 (TROMPETTES). _____	495
EXEMPLE 180 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 9 EN RE MINEUR</i> , WAB 109, 1 ^{ER} MOUVEMENT, MES. 553-555, REDUCTION POUR TROMPETTES ET BOIS/CORDES, ANTAGONISME ENTRE LE « DEUXIEME ELEMENT » ET LA TONIQUE PUIS RESOLUTION. _	496
EXEMPLE 181 – ANTON BRUCKNER, <i>SYMPHONIE N° 7 EN MI MAJEUR</i> , WAB 109, 4 ^{EME} MOUVEMENT, MES. 1-5 (VIOLONS, THEME DU GROUPE A) PUIS 93-96 (<i>TUTTI</i> , THEME DU GROUPE C), COMPARAISON. _____	509

Bibliographie

Sources imprimées

Schubert

Symphonie n° 7 en mi majeur, D.729, 1821, éditée par Brian Newbould, University of Hull Press, 1992, 157 p.

Symphonie n° 8 en si mineur, D 759 dite « Inachevée », 1822, éditée par Peter Gülke, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1990, 108 p.

Symphonie n° 9 en ut majeur, dite « La Grande », D 944, 1825 (datée de mars 1828), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 2002, 289 p.

Esquisses (parfois qualifiées de *Symphonie n° 10*), D936A, 1828, reconstituées à partir de fragments réalisés au piano et orchestrés par Brian Newbould, Harlow, Faber music, 1995, 118 p.

Bruckner

La *Bruckner Gesamtausgabe* (Édition complète des œuvres de Bruckner) est publiée par la *Musikwissenschaftlicher Verlag Wien* à Vienne. On distinguera la première édition (*Alte Gesamtausgabe*), dirigée par Robert Haas entre 1930 et 1944, la deuxième édition (*Neue Gesamtausgabe*), dirigée par Leopold Nowak entre 1951 et 1989 et qui a à la fois révisé certains aspects de l'édition Haas (de façon parfois polémique) et poursuivi l'édition de versions primitives de certaines symphonies (et notamment de la version 1873 de la *Symphonie n° 3*).

Une nouvelle édition, dirigée par Paul Hawkshaw, Thomas Leibnitz, Andreas Lindner, Angela Pachovsky et Thomas Röder depuis 2011, a pour vocation de poursuivre la publication de versions inédites et d'intégrer la découverte de nouvelles sources aux éditions précédentes. Sont à l'heure actuelle parues la toute première version de la *Symphonie n° 1*, éditée par Thomas Röder, ainsi que deux versions intermédiaires de la *Symphonie n° 4*, éditées par Benjamin Korstvedt.

Les éditions de poche proposées par Eulenburg ou par Peters, sur lesquelles nous avons parfois travaillé, s'appuient soit de façon exclusive sur l'édition Novak, soit sur une double proposition Haas/Nowak des quelques passages qui divergent significativement (notamment dans la *Symphonie n° 8*, dont nous précisons les divergences dès qu'elles nous apparaissent importantes pour le lecteur).

Liszt

Les Préludes, S. 97, édités par Otto Taubmann, Musikalische Werke, Serie I, Band 2 (p. 39-115), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908. Version réimprimée à New-York par Edwin Kalmus.

Mendelssohn

Symphonie n° 3 en la mineur « Écossaise », op. 56, éditée par Julius Rietz, Felix Mendelssohn-Bartholdys Werke, Serie 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877. Version réimprimée à New-York par Edwin Kalmus.

Ouvrages généraux en lien avec le sujet

ACCAOUI, Christian (éd.), *Éléments d'esthétique musicale*, Paris, Actes Sud, 2011, 789 p.

ADORNO, Theodor, *Mahler, une physionomie musicale*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu et Théo Leidenbach, Paris, Les Editions de Minuit, 1960 (1977 pour la traduction), 267 p.

AGAWU, Kofi, *Music as Discourse : Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, 352 p.

BEKKER, Paul, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler Verlag, 1918, 61 p.

CANDONI, Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme : discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, 404 p.

CHION, Michel, *La Symphonie à l'époque romantique : de Beethoven à Mahler*, Paris, Fayard, 1994, 256 p.

DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, tome 1, Paris, La Découverte, 1991, 550 p.

EINSTEIN, Alfred, *La Musique romantique*, traduit de l'anglais par Jacques Delalande, Paris, Gallimard, 3/2006, 445 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et Ecrits. 1954-1969*, tome 1, Paris, Gallimard, 1994.

GECK, Martin, *Von Beethoven bis Mahler : Die Musik den Deutschen Idealismus*, Stuttgart, Metzler, 1993, 476 p.

GOUBAULT, Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration : du baroque à l'électronique*, Paris, Minerve, 2009, 479 p.

GRABOCZ, Marta (éd.), *Narratologie musicale. Topiques, théories et stratégies analytiques*, Paris, Hermann, 2021, 567 p.

GUT, Serge, *Franz Liszt : Les Eléments du langage musical*, Bourg-La-Reine, Zurfluh, 2008, 376 p.

IMBERTY, Michel, *La Musique creuse le temps : de Wagner à Boulez : musique, psychologie, psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005, 494 p.

IMBERTY, Michel, *Les Ecritures du temps*, Paris, Dunod, 1981, 274 p.

IMBERTY, Michel, GRATIER, Maya (dir.), *Temps, geste et musicalité*, Paris, L'Harmattan, 2007, 282 p.

KEYM, Stefan, « Von der langsamen Einleitung zur Schlussapotheose », dans HINRICHSSEN, Hans-Joachim, et KEYM, Stefan (éd.), *Dur Versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines Musikalischen Elementarkontrasts*, Köln [Cologne], Böhlau Verlag, 2020, p. 155-188.

MIRKA, Danuta (éd.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York, Oxford University Press, 2014, 683 p.

OECHSLE, Siegfried, *Symphonik nach Beethoven, Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel, Bärenreiter, 1992, 404 p.

LEIBOWITZ, René, *L'Évolution de la musique, de Bach à Schoenberg*, Paris, Corrèa, 1951, 217 p.

PISTONE, Danièle, *La Symphonie dans l'Europe du XIX^e siècle (histoire et langage)*, Paris, Honoré Champion, 2/1984, 189 p.

RIGAUDIERE, Marc, *La Théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*, Paris, Symétrie, 2009, 380 p.

ROSEN, Charles, *La Génération romantique : Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, traduit de l'anglais par Georges Bloch, Paris, Gallimard, 2002 (pour la traduction), 890 p.

ROSEN, Charles, *Le Style classique*, traduit de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Gallimard, 1978, 672 p.

SANDERS PEIRCE, Charles, *Écrits sur le signe*, traduit de l'anglais par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique », 1978, 335 p.

SCHMALFELDT, Janet, *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2017, 352 p.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2005, 928 p.

TRANCHEFORT, François René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, 896 p.

Ouvrages théoriques (langage harmonique, traités, méthodes d'analyse)

BARTOLI, Jean-Pierre, *L'Harmonie classique et romantique, 1750-1900*, Paris, Minerve, 2001, 222 p.

BENT, Ian, DRABKIN, William, *L'Analyse musicale, histoire et méthodes*, traduit de l'anglais par Annie Cœurdevey et Jean Tabouret, Nice, Editions Main d'Œuvre, 1998 (pour la traduction française), 306 p.

BIGO, Louis, *Représentations symboliques musicales et calcul spatial*, thèse de doctorat en informatique, Université Paris-Est, 2013.

BORETZ, Benjamin, *Meta-variations : Studies in the Foundations of Musical Thought*, Ph. D. dissertation, Princeton University., 1971, 1216 p.

CHOUVEL, Jean-Marc, « Représentation harmonique hexagonale toroïde », *Musimédiane*, 1/2005, <https://www.musimediane.com>.

- COHN, Richard, *Audacious Euphony : Chromaticism and the Consonant Triad's Second Nature*, New York, Oxford University Press, 2012, 237 p.
- DAHLHAUS, Carl, « Analyse und Werturteil » (1970), *Gesammelte Schriften*, vol. 2, édité par Hermann Danuser, Laaber, Laaber Verlag, 2001, p.11-76.
- DANUSER, Hermann, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bosse, 1975.
- DOUTHETT, Jack, STEINBACH, Peter, « Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition », *Journal of Music Theory* 42/2, 1998, p. 241 – 263.
- DUBAU, Thierry, « Vers un Tonnetz polyvalent, prospections autour d'un nouveau modèle graphique », *Musurgia* XXVII/3 (2020), p. 27-52.
- EHRHARDT, Damien, « Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne : perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales », dans ARMENGAUD, Jean-Pierre, EHRHARDT, Damien (éd.), *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 133-179.
- FEDERHOFER, Hellmut, *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*; Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, 290 p.
- GOLLIN, Edward, REHDING, Alexander (éd.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York, Oxford University Press, 2014, 605 p.
- GONNARD, Henri (éd.), *Regards sur la tonalité (Colloque international : Tours, Université François-Rabelais, 26-28 novembre 2009)*, Le Vallier-Sampzon, Editions Delatour France, 2013, 290 p.
- HEPOKOSKI, James, DARCY, Warren, *Elements of Sonata Theory, Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 680 p.
- HORTON, Julian, *Towards a Theory of Nineteenth-Century Tonality*, Ph. Diss., University of Cambridge, 1998.
- KINDERMAN, William, KREBS, Harald (éd.), *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996,
- KOPP, David, *Chromatic Transformations in Nineteen Century*, New-York, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 275 p.
- LEWIN, David, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, New Haven, Yale University Press, 1987, 258 p.
- LOBE, Johann Christian, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Erster Band, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1850 [première édition], 460 p.
- MASON, Laura Felicity, *Essential Neo-Riemannian Theory for Today's Musician*, Knoxville, University of Tennessee, Masters Theses Graduate School, 2013, 85 p.
- MEEÛS, Nicolas, *Théorie des vecteurs harmoniques et théorie néo-riemannienne*, Communication à « Dublin International Conference on Music Analysis (23 juin 2005) ». CRLM, Paris IV – Sorbonne.

MEEÛS, Nicolas, « Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale I/3*, 1988, p. 87-106.

REICHA, Antoine, *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris, Gambaro, 1818.

REICHA, Antoine, *Traité de haute composition musicale*, Paris, Zetter, 1824.

RIEMANN, Hugo, *Musikalische Syntaxis : Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1877.

RIEMANN, Hugo, *Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch)*, Leipzig, Max Hesse, 1897.

ROSSI, Jérôme (éd.), *L'harmonie postromantique : analyse et esthétique : actes de la journée du 13 mai 2006*, Paris, Observatoire musical français, Université de Paris-Sorbonne, 2007, 123 p.

SCHENKER, Heinrich, *Der freie Satz*, Wien, Universal Edition, 2/1956.

SCHENKER, Heinrich, *L'écriture libre* [traduction française de la référence précédente], édité par Jonas Oswald et traduit de l'allemand par Nicolas Meeùs, (2 vol.), Liège, Mardaga, 1993 (pour la traduction) 160 p.

SCHOENBERG, Arnold, *Les Fondements de la composition musicale*, traduit de l'allemand par Dennis Collins et annoté par Jean-Loup Cataldo, éditions Médiamusique, 2013, 308 p.

SCHOENBERG, Arnold, *Traité d'harmonie*, traduit de l'allemand et présenté par Gérard Gubisch, Paris, J.C. Lattès, 1983, 518 p.

STOĀNOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale, variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2000, 285 p.

TYMOCZKO, Dmitri, « Progressions fondamentales, fonctions, degrés : une grammaire de l'harmonie tonale élémentaire », *Musurgia*, X/4, 2003, p. 35-64.

TYMOCZKO, Dmitri, « The Generalized Tonnetz », *Journal of Music Theory* 56/1, 2012; p. 1-52.

Ouvrages centrés sur Schubert ou Bruckner

Schubert

ADLER, Guido, BAKER, Theodore, « Schubert and the Viennese Classic School », *The Musical Quarterly*, 14-4, 1928, p. 473-485.

BADURA-SKODA, Eva, BRANSCOMBE, Peter (éd.), *Schubert Studies – Problems of Style and Chronology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 369 p.

BEACH, David, *Schubert's Mature Instrumental Music : A Theorist's Perspective*, Rochester, University of Rochester Press, 2017, 212 p.

- BROWN, Peter, « Performance Tradition, Steady and Proportional Tempos, and the First Movements of Schubert's Symphonies », *The Journal of Musicology*, 5-2, 1987, p. 296-307.
- BROWN, M., J., E., « Schubert and the Neapolitan Relationships », *The Musical Times*, 85, 1944, p. 43-44.
- BYRNE BODLEY, Lorraine, HORTON, Julian (éd.), *Rethinking Schubert*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2016, 528 p.
- BYRNE BODLEY, Lorraine, HORTON, Julian (éd.), *Schubert's Late Music : History, Theory, Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, 490 p.
- BRUSATTI, Otto, *Schubert-Kongress Wien 1978-Bericht*, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1979, 389 p.
- CLARK, Suzannah, *Analyzing Schubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 290 p.
- DAMSCHRODER, David, *Harmony in Schubert*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2010, 321 p.
- FRISCH, Walter (éd.), *Schubert – Critical and Analytical Studies*, Lincoln, Londres, University of Nebraska press, 1986, 256 p.
- GAL, Hans, *Schubert oder die Melodie*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1970, 242 p.
- GIBBS, Christopher H. (éd.), *The Cambridge Companion to Schubert*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 340 p.
- GINGERICH, John, « Unfinished Considerations: Schubert's "Unfinished" Symphony in the Context of his Beethoven Project », *19th-Century Music*, 31-2, 2007, p. 99-112.
- GRASBERGER, Franz, *Schubert-Studien, Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Schubert-Jahr 1978*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, 298 p.
- GRAY, Walter, « Schubert the Instrumental Composer », *The Musical Quarterly*, 64- 4, 1978, p. 483-494.
- GRIFFEL, Michael, « A Reappraisal of Schubert's Methods of Composition », *The Musical Quarterly*, 63-2, 1977, p. 186-210.
- GROVE, George, « Schubert's Great Symphony in C, No. 10 [sic] », *The Musical Times*, 45- 738, 1904, p. 523-528.
- GÜLKE, Peter, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1991, 399 p.
- HASCHER, Xavier (éd.), *Le style instrumental de Schubert : sources, analyse, évolution*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, 320 p.
- HASCHER, Xavier, *Schubert, la forme sonate et son évolution*, [thèse éditée] Bern, Berlin, Paris, P. Lang, 1996, 431 p.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim, « Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts », *Archiv für Musikwissenschaft*, 45, 1988, p. 16-49.

- HINRICHSEN, Hans-Joachim, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing, H. Schneider, 1994, 452 p.
- KUNZE, Stefan, *Schubert, Sinfonie in H-moll, Unvollendete*, Munich, Fink, 1965, 36 p.
- LANGÉVIN, Paul-Gilbert, « Franz Schubert et la symphonie, éléments d'une nouvelle perspective », *Revue Musicale*, 355-356-357, 1982.
- MASSIN, Brigitte, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1993, 1294 p.
- NEWBOULD, Brian, *Schubert and the Symphony, A New Perspective*, Londres, Toccata Press, 1992, 320 p.
- PARTSCH, Bernard Erich, *Franz Schubert – der Fortschrittliche ? Analysen – Perspektiven, Fakten*, Tutzing, H. Schneider, 1989, 256 p.
- RIEZLER, Walter, *Schuberts Instrumentalmusik : Werkanalysen*, Zurich, Atlantis Verlag, 1967, 173 p.
- RUSCH, René, « Schenkerian Theory, Neo-Riemannian Theory and the late Schubert : A Lesson from Tovey », *Journal of the Society of Musicology in Ireland*, 8, 2012-13, p.3-20.
- SALZER, Felix, « Die Sonatenform bei Franz Schubert », *Studien zur Musikwissenschaft*, XV, 1928, p. 86-125.
- SHAMGAR, Beth, « Schubert's Classic Legacy : Some Thoughts on Exposition-Recap. Form », *The Journal of Musicology*, 18/1, 2001, p. 150-169.
- SHAMGAR, Beth, « Three Missing Months in Schubert's Biography: A Further Consideration of Beethoven's Influence on Schubert », *The Musical Quarterly*, 73-3, p. 417-434.
- SOLOMON, Maynard, « Schubert's "Unfinished" Symphony », *19th-Century Music, Franz Schubert : Bicentenary Essays*, 21-2, 1997, p. 111-133.
- SOURTZI, Maria, *Franz Schuberts Grosse C-Dur-Sinfonie D 944: Analyse und Unterrichtsentwurf*, Hambourg, Diplomica Verlag, 2014, 102 p.
- SICILIANO, Michael, *Neo-Riemannian Transformations and the Harmony of Franz Schubert*, Ph. Diss., University of Chicago, Department of Music, 2002, 784 p.
- WEBSTER, James, « Schubert's Sonata Form and Brahms' First Maturity », *19th-Century Music* 2 (1978), p. 18-35, et 3 (1979), p. 52-71.
- WOLLENBERG, Susan, *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*, Farnham, Ashgate, 2011, 344 p.
- METZGER, Heinz-K. et RIEHN, Rainer (éd.), *Musik-Konzepte Sonderband Franz Schubert*, Munich, Edition Text + Kritik, 1979.

Bruckner

- AHRENS, Christian, « Sehr viel interessante Ideen in wirkungsvoller Instrumentation; Anton Bruckners Klangkonzeption im Adagio der Siebenten Symphonie », *Bruckner-Jahrbuch 2001* [pas de numéro], p. 355-369.

- BARFORD, Philip, *Les symphonies de Bruckner-Philip Barford*, traduit de l'anglais et dossier documentaire par Laurent Slaars, Arles, Actes Sud, 1992, 150 p.
- CARVER, Anthony, « Bruckner and the Phrygian Mode », *Music and Letters*, 86-1, p. 74-99.
- FLOROS, Constantin, *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2004, 292 p.
- FLOROS, Constantin, *Anton Bruckner, The Man and the Work*, traduit de l'allemand par Ernest-Bernhardt Kabisch, Francfort, Peter Lang, 2011, 232 p.
- FLOROS, Constantin, *Brahms und Bruckner : Studien zur musikalischen Exegetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1980, 248 p.
- GALLOIS, Jean, *Anton Bruckner*, Paris, Bleu nuit éditeur, 1971/2015, 176 p.
- GAULT, Dermot, *The New Bruckner : Compositional Development and the Dynamics of Revision*, Oxfordshire, New York, Routledge, 2/2016, 276 p.
- GAULT, Dermot, *Anton Bruckner's Concept of the Symphony as Exemplified by his Revisions of his Symphonies 3, 4 and 8*, Ph. Diss., Queen's University Belfast, 1994, 488 p.
- GIBSON, Penelope Anne, *Perspectives on the Nine Symphonies of Anton Bruckner : Aspects of Thematic and Harmonic Compositional Techniques, With Special Reference to the First and Final Movements, Symphonies One to Nine*, Ph. Diss., Faculty of Humanities, Music, Rhodes University; 1982, 476 p.
- GLÄSER, Robert, « Betrachtungen über Anton Bruckners symphonisches Schaffen », *Bruckner-Jahrbuch 1991*, p. 7-12.
- GRANDJEAN, Wolfgang, *Metrik und Form bei Bruckner. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Tutzing, H. Schneider, 2001, 285 p.
- GRASBERGER, Renate (éd.), et al., *Anton Bruckners Wiener Jahre: Analysen—Fakten—Perspektiven*, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 2009, 344 p.
- GÜLKE, Peter, *Brahms—Bruckner. Zwei Studien*, Kassel, Basel, Bärenreiter, 1989, 145 p.
- GÜLKE, Peter, « Neu instrumentiert und zusammengezogen-wo und welche ist Bruckners Vierte Symphonie », *Archiv für Musikwissenschaft*, 66-3, 2009, p. 209-217.
- HAAS, Robert, *Anton Bruckner*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934.
- HALM, August, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München, Georg Müller, 1914, réédité par Georg Olms Verlag, 1975, 247 p.
- HANSEN, Mathias, *Anton Bruckner*. Leipzig, Reclam Verlag, 1987, 357 p.
- HARTEN, Uwe (éd.), *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, Salzburg, Residenz Verlag, 1996, 544 p.
- HERREWEGHE, Philippe, *Anton Bruckner*, Arles, Actes Sud, 2008, 236 p.

- HINRICHSEN, Hans-Joachim, « Anton Bruckner : VIII° Sinfonie c-Moll—Reductio ad abstractum oder die Konzeption sinfonischer Monumentalität », *Meisterwerke neu gehört: Ein kleiner Kanon der Musik—14 Werkporträts*, Kassel, Bärenreiter, 2004, p: 220-237.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim (éd.), *Bruckner Handbuch*, Stuttgart, Metzler 2010, 399 p.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim, *Bruckners Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, Munich, Beck, 2016, 132 p.
- HORTON, Julian, « Recent Developments in Bruckner Scholarship », *Music & Letters*, 85-1, 2004, p. 83-94.
- HORTON, Julian, *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 280 p.
- HOWIE, Crawford, HAWKSHAW, Paul, JACKSON, Timothy (éd.), *Perspectives on Anton Bruckner*, Aldershot, Burlington, Singapore, Ashgate, 2001, 412 p.
- JACKSON, Timothy, HARSHAW, Paul (éd.), *Bruckner Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 301 p.
- JACKSON, Timothy, « Bruckner's Metrical Numbers », *19th-Century Music*, 14-2, 1990, p. 101-131.
- JACKSON, Timothy, « Bruckner's 'Oktaven' », *Music & Letters*, 78-3, 1997, p. 391-409.
- JOHNSON, Stephen (dir.), *Bruckner Remembered*, Londres, Faber and Faber, 1998, 256 p.
- KINDER, Keith, *The Wind and Wind-Chorus Music of Anton Bruckner*, Westport, Greenwood Press, coll. « Contributions to the study of music and dance », 2000, 145 p.
- KLEIN, Hans-Dieter, « Philosophische Hypothesen zum Aussagegehalt von Anton Bruckners Musiksprache », *Bruckner-Jahrbuch 1981*, p. 115-136.
- KORSTVEDT, Benjamin, *Anton Bruckner : Symphony no. 8*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press, 2000, 133 p.
- KORTE, Werner F., *Bruckner und Brahms : die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption.*, Tutzing, 1963
- KURTH, Ernst, *Bruckner*, Berlin, M. Hesse, 1925, 1352 p.
- LALUMIA, Joseph Mark, *Anton Bruckner's Symphony no. 4 in E-flat (Romantic) : a Motivic Analysis*, Thesis (M.A.), University of Rochester, 1978, 117 p.
- LANCELOT, Michel, *Anton Bruckner, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1964, 191 p.
- LANGEVIN, Paul-Gilbert, *Anton Bruckner : apogée de la symphonie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, 382 p.
- LANGEVIN, Paul-Gilbert, *Anton Bruckner et l'ethno-romantisme autrichien*, Thèse de musicologie, Université Paris VIII, 1979.

- LINDBERG, Kai, *Aspects of Form and Voice-Leading Structure in the First Movements of Anton Bruckner's Symphonies Nos. 1, 2, and 3*, Academic Dissertation, University of the Arts Helsinki-Sibelius Academy, 2014, 202 p.
- LITSCHHEL, Helga (éd.), *Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich—Anton Bruckner—Landesausstellung Oberösterreich*, Linz, Veritas, 1996, 575 p.
- MACHABEY, Armand, *La vie et l'œuvre d'Anton Bruckner*, Paris, Calmann-Lévy, 1945, 235 p.
- NOTLEY, Margaret, « Bruckner Problem, in Perpetuity », *19th-Century Music*, 30-1, 2006, p. 81-93.
- NOTTER, Werner, *Schematismus und Evolution in der Sinfonik Anton Bruckners* (Dissertation), München, Salzburg, Musikverlag Katzbichler, 1983, 125 p.
- OCHMANN, Patrick, *Anton Bruckner und die Rezeptionsgeschichte seiner Symphonien*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, P. Lang, 2001, 114 p.
- OESER, F, *Die Klangstruktur der Bruckner-Symphonie*, Leipzig, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1939, 98 p.
- PARTSCH, Erich Wolfgang, « Entwicklungstremolo, Choral und Schlußapotheose: Aspekte der Symphonik Anton Bruckners », *Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich—Anton Bruckner—Landesausstellung Oberösterreich 1996*, Linz, Veritas, 1996, p. 272-283.
- PUFFETT, Derrick, BAILEY, Kathryn, « Bruckner's Way: The Adagio of the Ninth Symphony », *Music Analysis*, 18-1, 1999, p. 5-99.
- RAMIREZ, Miguel J., *Analytic Approaches to the Music of Anton Bruckner : Chromatic Third-Relations in Selected Late Compositions*, Ph. Diss., University of Chicago, 2009, 406 p.
- RIETHMULLER, Albrecht (éd.), *Bruckner-Probleme. Internationales kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin*, (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45), Stuttgart, F. Steiner, 1999, 277 p.
- RÖDER, Thomas, *Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie : Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen von Anton Bruckners 3^o Symphonie*, Stuttgart, Steiner, 1987.
- SCHENCK, Vincent, *Evolving Harmony and Form in Four Versions of Anton Bruckner's Third Symphony*, Ph. Diss., University of Arizona, 2004, 233 p.
- SCHÖNZELER, Hans Hubert, *Bruckner*, Londres, Marion Boyars, 1971, 190 p.
- SCHWANZARA, Ernst, *Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*. Wien, Österreichischer Bundesverlag, 1950,
- SIMPSON, Robert, *The Essence of Bruckner*, Londres, Victor Gollancz, 2/1993, 256 p.
- STEINBECK, Wolfram, *Bruckner : Neunte Symphonie D-Moll*, München, W. Fink, 1993, 136 p.
- STEINBECK, Wolfram, VON BLUMRÖDER, Christoph, *Die Symphonie im XIX^o und XX^o Jahrhundert, vol. I*, Laaber, Laaber Verlag, 2002 (= coll. Handbuch der musikalischen Gattungen 3, 1), 354 p.
- STOCKEN, Frederick, *Simon Sechter's Fundamental-Bass Theory and Its Influence on the Music of Anton Bruckner. Lewiston* [thèse publiée], New York, Edwin Mellen Press, 2009, 282 p.

- SWINDEN, Kevin, *Harmonic Tropes and Plagal Dominant Structures in the Music of Anton Bruckner: Theoretical Investigation with Two Case Studies*. Ph. Diss., State University of New York, Buffalo, 1997, 226 p.
- TRÖLLER, Josef, *Anton Bruckner : III^o Symphonie d-moll*, München, Wilhelm Fink, 1976, 64 p.
- ULM, Renate (éd.), *Die Sinfonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel: Bärenreiter, 1998, 256 p.
- UNGER, Klaus, *Studien zur Harmonik Anton Bruckners*, München, Mikrokopie, 1969, 210 p.
- WATSON, Derek, *Bruckner*, Oxford, Oxford University Press, 2/1996, 172 p.
- WELLESZ, Egon, HELM, Everett, « Anton Bruckner and the Process of Musical Creation », *The Musical Quarterly*, 24-3, 1938, p. 265-290.
- WESSELY, Othmar (éd.), *Bruckner-Studien : Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 150. Geburtstag von Anton Bruckner*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1975, 512 p.
- WILLIAMSON, John, *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004, 303 p.