

**La musique orchestrale en Europe,  
de l'école de Mannheim à Richard Strauss :  
symphonie, symphonie concertante,  
concerto et poème symphonique**

Matthieu CAILLIEZ

Université Jean Monnet, Saint-Étienne

# Plan

- I. La symphonie à l'époque classique
- II. La symphonie à l'époque romantique
- III. Le poème symphonique
- IV. Le concerto

I.

La symphonie à l'époque  
classique

# Introduction

Sur le plan instrumental, l'une des grandes nouveautés de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est le développement de la symphonie.

Près de 15.000 symphonies sont composées entre 1750 et 1800. Celles de Haydn et de Mozart ne représentent qu'un centième du total. Les sources de ces symphonies sont très nombreuses, et se répartissent dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique du nord. La symphonie était en effet intensément pratiquée dans les concerts publics et privés.

Le genre de la symphonie tient un rôle fondamental dans la formation du langage et du style classiques ainsi que dans la transformation de la vie musicale : en étudiant le développement de la symphonie, on voit celui de la salle de concerts, de l'orchestration moderne, du déploiement de la « forme sonate », de l'émergence d'une nouvelle façon de phraser et d'articuler le discours, d'une nouvelle conception de la musique instrumentale, détachée de la danse, et passée de l'imitation à l'expression.

# La symphonie à l'époque classique

## I. 1 L'élaboration de la symphonie classique

- les *sinfonie* italiennes
- l'école de Mannheim
- les symphonies concertantes
- le *Sturm und Drang*

## I. 2 Les grandes symphonies classiques

- les symphonies dans la carrière de Haydn
- les symphonies de Mozart

# I. 1 L'élaboration de la symphonie classique

Les tendances éclectiques des premières symphonies :

- les *sinfonie* italiennes
- l'école de Mannheim
- les symphonies concertantes
- le *Sturm und Drang*

# Les *sinfonie* italiennes

# Les tendances éclectiques des premières symphonies

La période 1755-1760 est décisive pour l'implantation de la symphonie en Europe. Les origines et les premières manifestations de la symphonie sont antérieures, mais c'est dans cette décennie que les éditeurs parisiens commencent à en publier en grand nombre, que le genre de la symphonie s'impose comme morceau de concert indépendant, et que se forme un véritable style orchestral.

## **La *sinfonia* italienne**

Le terme « symphonie » est employé dès le XVII<sup>e</sup> siècle, mais il désigne de façon large la musique d'ensemble mêlant voix et instruments (cf. les *Symphoniae sacrae* de Schütz ou de Gabrieli qui mêlent des pièces instrumentales et vocales). Le terme « symphonie » peut désigner aussi la musique instrumentale seule, notamment dans l'opéra, où l'on oppose les « symphonies » (qui sont l'ouverture et les morceaux instrumentaux comme les danses) aux moments chantés. Alors qu'on prend l'habitude de détacher des ouvertures d'opéra pour les exécuter en concert comme des œuvres indépendantes, la « symphonie avant l'opéra » (manière de nommer l'ouverture d'opéra italien) devient une pièce de concert. Ces *sinfonie* italiennes sont l'une des origines du genre de la symphonie. Les premières *sinfonie* italiennes reprennent donc la forme de l'ouverture d'opéra italien, en trois mouvements, vif-lent-vif, et son caractère plein d'entrain.

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « La symphonie au XVIII<sup>e</sup> siècle », in : *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1168-1169.

### *Les premières symphonies en Italie*

Succédant à la grande variété d'œuvres esquissée dans la section sur l'origine de la symphonie, le premier vrai foyer symphonique de grande ampleur se situe en Lombardie, à partir de la fin des années 1720, essentiellement à Milan avec **Giovanni Battista Sammartini** (*ca* 1700-1775, 142 symphonies dont 75 douteuses) et **Antonio Broschi** (actif entre *ca* 1725 et *ca* 1750, plus de 50 symphonies), ainsi qu'à Casalmaggiore (près de Crémone) avec les *6 Sinfonie da camera a 4 opus 2* (1729) d'**Andrea Zani** (1696-1757). Il s'agit d'œuvres pour orchestre à cordes, en trois mouvements vif-lent-vif, versions de concert d'ouvertures d'opéra, filiation qui se perçoit souvent par la présence de débuts énergiques comme des notes répétées en octaves. Musiques essentiellement motiviques, les idées s'y enchaînent de façon vive et captivante. Il s'y trouve des formes à ritournelles, des formes sonate avec réexposition complète (souvent sans seconde idée affirmée), ainsi que des mouvements lents expressifs, fréquemment chromatique.

Hors de Lombardie, deux séries de 12 symphonies d'un mystérieux compositeur nommé **Alberto Gallo**, probablement vénitien, sont publiées de façon posthume à Paris au début des années 1730. De son côté, le **Padre Martini** (1706-1784), compositeur de l'école de Bologne, écrit 24 symphonies entre 1736 et 1777. Avec l'école napolitaine de compositeurs d'opéra, l'écriture gagne en densité, les orchestres s'étoffent (trompettes, timbales), la polyphonie fait souvent place à des effets de masse imposants, tandis que le style de l'*opera buffa* côtoie celui de l'*opera seria*. Les premiers mouvements utilisent couramment une forme sonate sans développement (forme « exposition-réexposition ») dont chaque section thématique est clairement caractérisée. Bien que pour la plupart composée pour des opéras, les *sinfonias* mènent par la suite une seconde existence en tant qu'œuvres de concert, souvent à l'étranger. Les principaux compositeurs de cette génération sont **Leonardo Leo** (1694-1744, de nombreux opéras et une *sinfonia a 6*, ca 1760, 1 *sinfonia concertata*), **Leonardo Vinci** (ca 1696-1730, de nombreux opéras) et **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736, quelques opéras), puis **Niccolò Jommelli** (1714-1774, de très nombreux opéras) et **Baldassare Galuppi** (1706-1785, de très nombreux opéras), dont les crescendos sont souvent tout aussi impressionnants que ceux de l'école de Mannheim, abordée plus loin.

En ce qui concerne la génération suivante, une lecture selon les frontières géographiques devient moins pertinente, deux des plus importants compositeurs italiens partant pour l'Espagne (**Luigi Boccherini**, 1743-1805, 27 symphonies entre 1775 et 1798, dites selon les cas *a grande orchestra*, *a più stromenti* ou *concertante*, **Gaetano Brunetti**, 1744-1798, 31 symphonies et 4 *sinfonie concertante*), tandis que quelques compositeurs étrangers poursuivent leur production en Italie, comme **Johann Christian Bach** (1735-1782) qui, avant de partir pour Londres, vit de 1755 à 1762 à Milan, tout en tant joué à Turin et Naples (de nombreuses symphonies ou ouvertures, certaines *périodiques*), ou le compositeur tchèque **Václav Pichl** (1741-1805), qui travaille à Milan de 1777 à 1796 (plus de 20 symphonies). Citons encore **Gaetano Pugnani** (1731-1798, plus de 40 symphonies) et **Pietro Maria Crispi** (*ca* 1737-1797, de nombreuses symphonies et ouvertures, certaines *périodiques*). »

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*,  
Paris, Fayard, 1990, vol. 2, p. 415.

## « Italie

**Tout comme dans l'opera buffa, le « nouveau style » apparut dans la sinfonia vers 1730-1740 : primauté de la mélodie, musique pleine d'entrain. La sinfonia se compose de trois mouvements : vif-lent-vif.**

Publiées à Paris dans les années 1740, les symphonies de **Giovanni Battista Sammartini** (1700-1775, Milan ; environ 80 symphonies) étaient particulièrement appréciées. Dans l'exemple A [Sammartini, *Sinfonia en sol majeur (ca 1740)*, 2<sup>e</sup> mouvement], les deux flûtes et les 2 hautbois énoncent un thème empreint de douceur (anacrouse, rythme pointé, syncopes, doublures à la tierce) ; puis se produisent (mesure 4 et suivantes) des imitations entre vents et cordes. Quant aux cors, ils renforcent l'harmonie. La musique est changeante, riche en contrastes, dynamique.

**Johann Christian Bach** (1735 Leipzig-1782 Londres) compose plus de 60 symphonies dans ce même style italien. »

Écoute : Giovanni Battista Sammartini, *Sinfonia in fa maggiore* (JC 37) :

<https://www.youtube.com/watch?v=a4AWRL-vryQ>

# L'école de Mannheim

MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*,  
Paris, Fayard, 1990, vol. 2, p. 415.

## « École de Mannheim, Allemagne du Sud

La chapelle du prince-électeur Karl-Theodor (1742-1799 ; mais la cour quitta Mannheim en 1778 pour s'installer à Munich) acquit une grande renommée en Europe, grâce à son orchestre. Principaux compositeurs de la « première génération » de Mannheim :

- **Johann Stamitz** (1717-1757), violoniste originaire de Bohême, établi à Mannheim en 1741, chef de l'orchestre de la chapelle en 1747. Particulièrement significatif sont :  
1. les Trios opus 1 (publié à Paris en 1755), qui peuvent se jouer à trois ou bien avec l'orchestre ; 2. les symphonies en quatre mouvements (avec vents).
- **Franz Xaver Richter** (1709-1789), d'origine morave, fixé à Mannheim en 1747, plus tard maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg.
- **Ignaz Holzbauer** (1711-1783), originaire de Vienne, fixé à Mannheim en 1753.
- **Anton Fils** (1733-1760), originaire de Bohême, fixé à Mannheim en 1754.

## Principales caractéristiques du « style de Mannheim » :

- abandon de la basse continue ; domination exclusive de la mélodie ;
- carrure claire, c'est-à-dire phrasé de 2, 4 ou 8 mesures, proche de la danse ;
- la structure variable des thèmes supporte les insertions ou les raccourcissements, qui constituent en somme des *variantes*, sans que soit altéré le caractère d'ensemble ;
- premier mouvement constitué d'idées et de motifs très nombreux ;
- les contrastes remplacent l'unité d'expression baroque : deux thèmes contrastés, le second étant à la dominante ;
- les « manières » de Mannheim ; il s'agit d'effets tels que : le *crescendo* sur la même harmonie et le même motif (crescendo « en rouleau »), au lieu de la « dynamique par paliers » baroque ; les thèmes « en fusée » ; les trémolos, les « soupirs » ; les silences pour tout l'orchestre, etc.
- l'alternance rapide de *forte* et de *piano* ;
- une grande discipline orchestrale ;
- importance des instruments à vent, surtout des bois (introduction de la clarinette) ; utilisation des cors comme pédale harmonique ;
- ajout d'un menuet, comme 3<sup>e</sup> mouvement.

Principaux compositeurs de la « seconde génération » de Mannheim : les deux fils de Johann Stamitz, **Carl Stamitz** (1745-1801) et **Anton Stamitz** (1750-avant 1809), **Christian Cannabich** (1731-1798), successeur de Johann Stamitz à partir de 1758. »

Voir :

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « La symphonie en Allemagne [au XVIII<sup>e</sup> siècle] », in : *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1169-1171.

# L'école de Mannheim : principaux compositeurs

- **Johann Stamitz** (1717-1757)
- **Carl Stamitz** (1745-1801), **Anton Stamitz** (1750-ca 1809), **Joseph Toeschi** (1732-1788), **Anton Fils** (1733-1760), **Christian Cannabich** (1731-1798).



Parmi les orchestres d'Europe les plus célèbres, on distingue celui de la cour de Mannheim, autour de l'électeur palatin Karl-Theodor (voir section I de ce cours). **L'orchestre de Mannheim est particulièrement renommé pour la discipline de ses musiciens et leur excellence technique.** Le voyageur et musicographe anglais Charles Burney écrit à propos de cet orchestre : « il est vrai que cet orchestre contient à lui seul plus de solistes et plus de bons compositeurs qu'aucun autre en Europe : c'est une armée de généraux, aussi aptes à dresser le plan d'une bataille qu'à la livrer. » Les instrumentistes à vent y sont tout aussi réputés que les cordes. Sous la direction de **Johann Stamitz** (1717-1757), **l'orchestre de Mannheim développe une capacité inédite de contrastes dynamiques, de soufflets, de nuances. Les *crescendi* d'orchestre font la célébrité de Mannheim.** Voir encore le témoignage de Charles Burney : « Les innovations dues au génie de Stamitz ont permis de rechercher tous les effets qu'un orchestre est capable de produire : c'est ici que naquirent le *crescendo* et le *diminuendo* ; c'est ici encore que le *piano* (qui n'avait jamais été employé qu'en écho) et que le *forte* devinrent tous

deux des *couleurs* musicales, susceptibles de nuances au même titre que le rouge ou le bleu en peinture. » Burney écrit en 1772. Johann Stamitz est décédé, mais une deuxième génération de musiciens est alors active à Mannheim. Les principaux compositeurs sont les deux fils de Johann Stamitz, **Carl Stamitz** (1745-1801) et **Anton Stamitz** (1750-ca 1809), et plusieurs de ses élèves : **Joseph Toeschi** (1732-88), **Anton Fils** (1733-60), **Christian Cannabich** (1731-1798). Tous laissent de nombreuses pièces pour orchestre : symphonies et concertos.

L'école de Mannheim a une grande influence sur les pratiques musicales d'autres villes d'Europe et sur d'autres compositeurs, comme Mozart et Beethoven : l'Électeur Karl-Theodor encourage ses musiciens à voyager. Ainsi Johann Stamitz séjourne un an à Paris (1754-1755) où il fait jouer sa musique ; plus tard, son fils Carl voyagera dans différentes villes d'Europe, à Paris, Londres, Vienne, Strasbourg, La Haye, etc.

Témoignage de Charles Burney sur l'orchestre de Mannheim,  
extrait de *L'État présent de la musique en Allemagne, aux Pays-Bas  
et dans les Provinces-Unies* (« Schwetzingen », 9 août 1772)

[trad. par M. Noiray, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1992, p. 265-268]

« Je ne peux conclure cette relation sans rendre justice à l'orchestre de Son Altesse Électeur, dont la brillante renommée me parut pleinement méritée. On sait que la puissance est la conséquence naturelle d'un grand nombre d'instruments, mais seule une sévère discipline peut assurer en toutes circonstances le bon usage de cette force ; il est vrai que cet orchestre contient à lui seul plus de solistes et plus de bons compositeurs qu'aucun autre en Europe : c'est une armée de généraux, aussi aptes à dresser le plan d'une bataille qu'à la livrer.

Ce n'est pas seulement au grand opéra de l'Électeur que la musique instrumentale a été portée à un tel degré de raffinement, mais à ses *concerts*, où cette troupe extraordinaire a « le champ libre pour produire de grands effets » [citation de Thomas Gray, *The Bard*, vers 51] sans risquer de détruire les beautés supérieures et délicates propres à la musique vocale. [...]

Les innovations dues au génie de Stamitz ont permis de rechercher tous les effets qu'un orchestre est capable de produire : c'est ici que naquirent le *crescendo* et le *diminuendo* ; c'est ici encore que le *piano* (qui n'avait jamais été employé qu'en écho) et que le *forte* devinrent tous deux des *couleurs* musicales, susceptibles de *nuances* au même titre que le rouge ou le bleu en peinture. »

# L'orchestre de Mannheim en 1756 (d'après Marpurg)

## Effectifs

10 premiers violons (soliste : J. V. Stamitz)

10 seconds violons (soliste : F. X. Richter)

4 altos

4 violoncelles

2 contrebasses

2 flûtes

2 hautbois

2 bassons

4 cors

2 organistes

Par ailleurs, l'effectif de la cour comprenait 12 trompettistes et 2 timbaliers.

## Origines géographiques des musiciens

26 musiciens en provenance de l'Empire

10 Tchèques, dont les 4 cornistes

3 Alsaciens

2 Italiens

1 Belge

**Johann Stamitz (1717-1757) :**  
Symphonie en *ré* majeur opus 3 n° 2 :

*I. Presto :*

Enregistrement audio (par le New Zealand Chamber Orchestra) avec partition d'orchestre :

<https://www.youtube.com/watch?v=fh8-6mpZAxw>

Matériel d'orchestre :

[https://imslp.org/wiki/6\\_Symphonies,\\_Op.3\\_\(Stamitz,\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/6_Symphonies,_Op.3_(Stamitz,_Johann))

## Exemple d'influence de l'école de Mannheim sur Mozart

*Der Messias*, oratorio anglais (1741)  
de Georg Friedrich Haendel  
dans la version allemande (1789)  
de Wolfgang Amadeus Mozart

# Comparaison des deux orchestrations

Haendel (1742)	Mozart (1789)
-	<b>2 flûtes</b>
-	<b>2 clarinettes</b>
-	<b>2 cors</b>
-	<b>3 trombones</b>
2 hautbois	2 hautbois
2 bassons	2 bassons
2 trompettes	<b>4 trompettes</b>
Timbales	Timbales
Violon I	Violon I
Violon II	Violon II
Alto	Alto
Violoncelle	Violoncelle
Contrebasse	Contrebasse
Clavecin	Clavecin
Orgue	Orgue

# Synthèse des modifications apportées par Mozart

**Dans plus de la moitié des mouvements, Mozart a modifié l'instrumentation de Haendel en ajoutant des instruments à vent.**

**Les flûtes** sont ajoutées dans les numéros 2, 4, 6, 7, 9, 12, 18, 20, 24, 25, 27, 29, 31, 32 (*Halleluja*), 33 et 38.

**La flûte piccolo** est employée dans le numéro 9 (*Sinfonia pastorale. Pifferari*) avec la deuxième flûte, outre 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors.

**Les hautbois** sont utilisés aux numéros 3, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 18, 20, 25, 26, 29, 32 (*Halleluja*), 34 et 38.

**Les clarinettes** jouent dans les numéros 3, 6, 7, 9, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 28, 31, 32 (*Halleluja*), 33, 34, 37 et 38.

**Les cors** sont ajoutés dans les numéros 1 (*Overtura*), 3, 5, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 18, 20, 25, 26, 32 (*Halleluja*), 35, 37 et 38.

**Les trombones** sont ajoutés dans les numéros 1 (*Overtura*) et 34.

Les parties des **trompettes et timbales** sont modifiées dans les numéros 12, 32 (*Halleluja*) et 38.

# Les symphonies concertantes

# La symphonie concertante (en France et à Mannheim)

La symphonie se développe en France dès les années 1750, grâce notamment à l'influence des musiciens de Mannheim présents à Paris. On aime particulièrement la symphonie concertante, qui s'impose dans les années 1760-1770, et qui correspond à un goût du public pour la virtuosité. La production de symphonies concertantes est abondante ; s'y illustrent notamment Giuseppe Maria Cambini et le Chevalier de Saint-George.

Une symphonie concertante mêle les caractéristiques d'une symphonie (une œuvre orchestrale en plusieurs mouvements) et d'un concerto (plusieurs instruments se détachent de l'orchestre pour d'importants passages solistes). Le ton de la symphonie concertante est généralement gai, presque toujours dans une tonalité majeure.

Wolfgang Amadeus Mozart, influencé par l'école de Mannheim est lui aussi l'auteur de trois « symphonies concertantes ». La première, dont l'attribution est la plus certaine, est la plus connue. Il s'agit de la *Symphonie concertante pour violon, alto et orchestre en mi bémol majeur*, K. 364 (1779), à écouter ici sur instruments anciens :

<https://www.youtube.com/watch?v=gX0SCwHcLgs>

partition : <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/74/IMSLP14986-M54.pdf>

DE PLACE, Adélaïde, ROBERT, Frédéric, « symphonie »,  
BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France aux  
XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 654-656.

### « symphonie.

- *Avant 1750 (sinfonia, sinfonie, simphonie, symphonie)*. Le terme de *sinfonia*, avec toutes ses variantes, avait à l'origine une signification peu précise. Il désignait aussi bien une pièce purement instrumentale qu'un ensemble d'instruments. La symphonie moderne va se définir, tant pour la construction que pour l'orchestration, à partir de l'ouverture, du concerto grosso et de la suite. L'ouverture à l'italienne s'opposait par son tripartisme (vif-lent-vif) à l'ouverture à la française. Mais – cela importe davantage – le bithématisme de la nouvelle forme sonate s'y profilait déjà dans la mise en place de plus en plus fréquente d'une réexposition de l'épisode initial après un bref développement à l'intérieur d'un mouvement. La juxtaposition plutôt que la sujétion des ouvertures aux opéras entraînera naturellement leur détachement. Quant aux *sinfonie* de Vivaldi – de même que les *Sinfonie a quattro* d'Albinoni (1735), elles se signalent comme certains de ses concerti (voir ceux pour l'orchestre de Dresde ou pour la solennité de San Lorenzo)

par leur orchestration égalisant plus ou moins le rôle concertant des pupitres. Mais elles restent attachées pour la forme au concerto grosso. La mutation va s'opérer autour de 1740 avec Sammartini. Peu après surgiront les premières des innombrables symphonies françaises exécutées au Concert-Spirituel, au Concert de la Loge Olympique ou au Concert des Amateurs et qui alimenteront les catalogues des éditeurs parisiens, les plus prolifiques d'Europe en ce domaine. La tentative de fusion entre la *sinfonia* à l'italienne et l'ouverture de style français fait de **François Martin** (1727-1757) l'un des initiateurs français de la symphonie moderne, avec **Charles-Henri de Blainville** (1711-1769), auteur d'une Symphonie pour double quatuor (1741) et d'une *Symphonie « dans le mode hellénique »* applaudie au Concert-Spirituel en 1751. Auparavant des morceaux purement instrumentaux baptisés symphonies avaient figuré en tête des programmes. Ils étaient de Guignon (1748), Plessis cadet, Travenol, Guillemain, les *Six symphonies en trio* de ce dernier, bien que se réclamant encore de l'ouverture à l'italienne, ayant déjà recours à un emploi nouveau et rationnel du bithématisme. La même persistance des cadres anciens – qu'on retrouve en 1751 dans les *Concerts de symphonies* d'**Antoine Dauvergne** (1713-1797) – était le fait des partitions que nous avons citées.

Quant au nombre des mouvements, il était variable, comme celui de leurs effectifs. **Johann Stamitz** sera joué à Paris en 1754, un an avant son arrivée à la tête des musiciens de Mannheim chez La Pouplinière, où Gossec, introduit par Rameau, faisait ses débuts avant de devenir une des figures clés de la symphonie française moderne.

- **2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. La symphonie française commença à se dégager de l'emprise de la manière italienne pour suivre progressivement les traces de l'art allemand** ; c'est à cette époque aussi que la France vit affluer de nombreux compositeurs d'outre-Rhin, et parmi eux Johann Stamitz, qui débuta au Concert-Spirituel en 1754, Franz Beck, Franz Xaver Richter, Valentin Roeser, Henri Joseph Rigel. Mais **François-Joseph Gossec** (1734-1829), grand maître de l'orchestration, qui fut le premier à diriger en France une symphonie de Haydn, s'impose comme la personnalité la plus marquante de l'histoire de la symphonie française de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si ses premières symphonies *opus III* (1756) sont coulées dans le moule italien, **l'influence allemande se fait déjà sentir dans ses symphonies *opus IV* (ca 1758) : adjonction des cors dans la masse orchestrale, réunion du menuet aux trois mouvements préexistants, utilisation des nuances dynamiques.** **Gossec introduit les clarinettes dans ses symphonies *opus VIII* (1765).**

**Dans la symphonie *La Chasse*, la plus célèbre des ses symphonies composée en 1774 pour le Concert des Amateurs, il fait appel à côté des cordes à deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons.**

La symphonie à grand orchestre allait se développer avec les qualités et l'ampleur de l'orchestre allemand, mais avec une délicatesse essentiellement française. Elle fut alors illustrée par les musiciens comme **François Devienne** (1759-1803), **Ignace Joseph Pleyel** (1757-1831), **Giuseppe Maria Cambini** (1746-1825), **Jean-Baptiste Bréval** (1753-1823), **Simon Leduc** (1742-1777), le **chevalier de Saint-George** (1745-1799), **Isidore Bertheaume** (1752-1802) et d'autres. À la même époque, la célébrité de Haydn ne faisait que croître. Mais l'épanouissement de la symphonie française laissa curieusement présager son déclin, lequel s'amorça à la veille de la Révolution. »

Enregistrement audio : Symphonie *La Chasse* (1774) de François-Joseph Gossec :

<https://www.youtube.com/watch?v=9R-TMb-DMD0>

Matériel d'orchestre :

[https://imslp.org/wiki/Symphonie\\_'de\\_Chasse'%2C\\_RH\\_41\\_\(Gossec%2C\\_François\\_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_'de_Chasse'%2C_RH_41_(Gossec%2C_François_Joseph))

# Symphonie

[Marcelle Benoit, d'après B. Brook, *La Symphonie française dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1962.]

## 1<sup>ère</sup> période : 1750-1756

### **Naissance du style**

- *Compositeurs* : Aubert, Guillemain, Dauvergne, Martin, Miroglio, Sohier, Papavoine, Mondonville, Gossec, Blainville, Caraffe, L'Abbé le fils.
- *Spécificités* : Influence italienne et début de l'influence de Johann Stamitz. Intense activité chez La Pouplinière. Latitude encore proposée dans le choix de tels ou tels instruments, interchangeables.
- *Bilan* : 169 compositions (84 % en 3 mouvements, 62 % à 4 parties instrumentales, 73 % avec basse chiffrée).

## 2<sup>e</sup> période : 1757-1767

### **Affirmation du style. Apport étranger.**

- *Compositeurs* : Davesne, Papavoine, Ruge, Beck, Gossec, Touchemoulin, Vachon, Leduc, Rigel, Miroglio, Leemans.
- *Spécificités* : le stade de l'imitation de la suite est dépassé. Les éditeurs produisent considérablement ; les étrangers publient leurs œuvres en France. Renforcement de

l'influence de Mannheim. Paris devient un centre de virtuoses étrangers. Des compositeurs étrangers se fixent en France : Richter à Strasbourg, Beck à Marseille puis Bordeaux. Les Français tentent une synthèse entre les styles français, italien et germanique.

- *Bilan* : environ 269 symphonies françaises (30 % à 4 parties, 35 % à 8/10 parties, 60 % en 3 mouvements, 36 % en 4 mouvements, 25 % avec basse chiffrée). Les tonalités sont de préférence majeure ; les finals sont de préférence de rythme ternaire.

### **3<sup>e</sup> période : 1768-1777**

#### **Maturation de la symphonie.**

#### **Naissance de la symphonie concertante.**

- *Compositeurs* : Guénin, Leduc, Bertheaume, Gossec, Davaux, Cambini, Saint-George, Jadin, Navoigille, Rigel.

- *Spécificités* : époque de la symphonie à grand orchestre. Apparition de la symphonie concertante, fusion du concerto grosso et de la symphonie ; application du style symphonique au style concertant. Succès rapide ; elle devient une spécialité française.

- *Bilan* : 150 symphonies. 46 symphonies concertantes. Abandon de 4 mouvements au profit de 3 ou 2. Généralement, on publie les symphonies par cahiers de 6, les symphonies concertantes par cahiers de 2.

## **4<sup>e</sup> période : 1778-1789**

### **Apogée de la symphonie.**

#### **Montée de la symphonie concertante.**

- *Compositeurs* : Cambini, Gossec, Guénin, Navoigille, Leduc, Saint-George, Bréval, Davaux, Pleyel, Bertheaume, Devienne, Lochon, Rigel, Ragué.
- *Spécificités* : la symphonie française connaît deux concurrences : la célébrité de la musique de Haydn à Paris et le succès grandissant de l'opéra-comique ; elle pâtit de la dissolution du Concert des Amateurs (1781).
- *Bilan* : 100 symphonies (54 % à 8 parties, 60 % en 3 mouvements, 36 % en 4 mouvements). 113 symphonies concertantes (69 % pour 2 instruments solistes, 80 % en 2 mouvements).

## **5<sup>e</sup> période : 1790-1800**

### **Déclin de la symphonie.**

#### **Persistance de la symphonie concertante.**

- *Compositeurs* : Gossec, Guénin, Pleyel, Cambini, Devienne, Catel, Méhul, Kreutzer, Bréval.
- *Spécificités* : la Révolution entraîne le désintéressement du public pour la symphonie,

les auteurs devant pourvoir aux commandes d'œuvres patriotiques de circonstance. La symphonie concertante survivra plus longtemps, prenant, le cas échéant, son inspiration dans les événements patriotiques. Beaucoup de compositeurs français s'expatrient. La vie de concert diminue. Le Concert-Spirituel ferme ses portes en 1791. L'édition se spécialise dans les pots-pourris et les variations sur des airs d'opéras ou d'opéras-comiques. Mais l'instrumentation s'enrichit, se renforce.

- *Bilan* : 37 symphonies (41 % en 3 mouvements, 52 % en 4 mouvements ; **la basse continue a disparu**). 45 symphonies concertantes (58 % en 3 mouvements, 30 % en 2 mouvements, 65 % avec 2 instruments solistes ; la basse continue a disparu). »

Enregistrement audio : Symphonie concertante pour flûte, hautbois, basson et cor de  
François Devienne (1759-1803) :

<https://www.youtube.com/watch?v=JGusi1BPMOc>

DE PLACE, Adélaïde, « symphonie concertante »,  
BENOIT, Marcelle (éd.), *Dictionnaire de la musique en France  
aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 656.

« **symphonie concertante**. Œuvre pour orchestre alliant le style symphonique au style concertant.

Cette forme d'abord typiquement française, apparue à Paris dans les années 1770, représente une fusion du concerto de soliste, du concerto grosso et de la symphonie : généralement destinée à plusieurs solistes, elle oppose ceux-ci à la masse d'un orchestre aux sonorités puissantes, comme le concertino s'opposait au ripieno dans le concerto grosso. Très appréciée dès son apparition, elle traduisait le goût toujours croissant du public français de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour toute démonstration de virtuosité. Parmi les compositeurs français les plus significatifs de ce genre figurent Davaux, considéré comme l'un de ses créateurs, Bertheaume, Cambini, Gossec, Bréval, Pleyel, le chevalier de Saint-George, Devienne, Leduc. Séduit par de telles œuvres lors de ses voyages à Paris, Mozart composa deux symphonies concertantes. La symphonie concertante survécut au déclin de la symphonie française jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle et se perfectionna plus tard sous des dénominations diverses. »

*Le Sturm und Drang*

# Le *Sturm und Drang*

Le *Sturm und Drang* (« tempête et passion ») est d'abord un mouvement politique et littéraire pré-romantique allemand né dans les années 1770. Le nom de ce mouvement vient d'une pièce de théâtre de Friedrich Maximilian Klingler. Il réunit entre autres les écrivains Johann Gottfried Herder, Friedrich Gottlieb Klopstock et le jeune Johann Wolfgang von Goethe (roman épistolaire *Les Souffrances du jeune Werther*, 1774).

Dans le domaine musical, il touche principalement des compositeurs viennois. Il est associé à l'usage du mode mineur, plus favorable à l'expression de la tristesse, à des thèmes aux contours mélodiques faits de grands intervalles, à des changements brutaux de tempos et de nuances, à des syncopes – des traits d'écriture qui permettent de rendre le tourment et l'agitation des passions.

On peut y rattacher plusieurs symphonies de Joseph Haydn (Symphonie n° 39 intitulée *Tempesta di mare*, n° 44 *Trauer*, n° 45 *Les Adieux*, n° 49 *La Passion*) ou de Wolfgang Amadeus Mozart (Symphonie n° 25 en *sol* mineur, 1773).

# La crise du *Sturm und Drang* (orage et passion)

En musique, le *Sturm und Drang* culmine vers 1770-1772. Il se traduit par une forme d'agitation dramatique dans le discours musical, faite de syncopes inquiètes, d'élan nerveux, de suspensions, et un fréquent recours aux tons mineurs. Alors que la musique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle utilise peu les tonalités mineures, les œuvres relevant de l'esthétique *Sturm und Drang* sont fréquemment en mode mineur. Dans l'œuvre de Joseph Haydn par exemple, sur 106 symphonies, seules 11 commencent en mineur, 5 commencent et terminent en mineur, et toutes ont été écrites entre 1767 et 1772.

# Joseph Haydn, Symphonie n° 45 « Les Adieux » (1772)

À l'écoute du premier mouvement, remarquer les arpèges descendants, les syncopes, les notes répétées.

Voir :

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/0821520-symphonie-n-45-les-adioux-de-joseph-haydn.aspx>

Explication du titre : La symphonie fut écrite pour le patron de Haydn, le Prince Nicolas Esterházy, lors de son séjour au palais d'été d'Eszterháza, accompagné par Haydn et l'orchestre de la cour. Ce séjour dut être un peu plus long que prévu, et la plupart des musiciens avaient été longtemps absents de leur foyer. Ainsi, au cours du dernier mouvement de la symphonie, Haydn suggéra subtilement au prince de permettre aux musiciens de rentrer à la maison : chaque musicien, l'un après l'autre, s'arrêta de jouer, souffla la chandelle de son pupitre et quitta la salle. À la fin du mouvement, deux violons muets restaient sur scène, tenus par Haydn lui-même et le Konzertmeister (premier violon), Luigi Tomasini. Esterházy aurait, dit-on, laissé partir les musiciens dès le lendemain.

# SINFONIA No. 45

„Abschiedssymphonie / Farewell“

(1772)

Joseph Haydn

**I**

**Allegro assai**

2 Oboi

Corno in A/La

Corno in E/Mi

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello,  
Basso  
e Fagotto

Enregistrement audio avec partition : [https://www.youtube.com/watch?v=cYvjr86\\_aJY](https://www.youtube.com/watch?v=cYvjr86_aJY)

# *Le Sturm und Drang*

- « Tempête et passion », d'après le titre d'une pièce de théâtre de Maximilian von Klinger représentée à Leipzig en 1777
- **Littérature** : Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe (*Werther*, 1774)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Sturm\\_und\\_Drang](https://fr.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang)

- **Musique** : symphonies de Haydn (*n° 39, n° 44, n° 45, n° 49*), de Mozart (*n° 25 en sol mineur*)

Écoute : 1<sup>er</sup> mouvement de la *Symphonie 25* (KV 183) de Mozart (« *Allegro con brio* », par la Mozart Akademie Amsterdam, dir. Jaap ter Linden)

<https://www.youtube.com/watch?v=L1LHXM0B0-4>

=> Remarquez comment la tension est exacerbée par les syncopes, les ostinati, la vigueur orchestrale, l'énergie rythmique



# I. 2 Les grandes symphonies classiques

## Les symphonies Joseph Haydn (1732-1809)

Partitions d'orchestre :

[https://imslp.org/wiki/Template:Symphonies\\_\(Haydn,\\_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Template:Symphonies_(Haydn,_Joseph))

# Les symphonies dans la carrière de Haydn

Joseph Haydn est l'auteur de 106 symphonies (104 numérotées et 2 oubliées dans catalogue), avec une production étalée sur 40 ans.

Les premières symphonies de Haydn, une quinzaine, sont écrites entre 1757 et 1761. Elles sont très proches des modèles italiens, en trois mouvements, pour un orchestre à cordes, auxquelles s'ajoutent hautbois et cors, ainsi que parfois le basson.

Les symphonies composées entre 1761 et 1765 correspondent aux premières années de Haydn au service des Esterházy. Haydn compose de nombreuses symphonies caractérisées par une écriture instrumentale virtuose (Haydn a alors à sa disposition un orchestre de virtuoses) et des titres évocateurs.

## Symphony No 6 in D (Le matin)

Joseph Haydn

Écoute : Symphonie n° 6 « Le Matin » (1761).  
Le début du premier mouvement « Adagio-Allegro » évoque le lever du soleil, grâce à l'entrée successive des instruments (crescendo d'effectif) combinée à un crescendo de nuances (dit aussi crescendo d'intensité) de l'orchestre.

Enregistrement audio avec partition :

[https://www.youtube.com/watch?v=6\\_RoS-MrgSg](https://www.youtube.com/watch?v=6_RoS-MrgSg)

**Adagio**

Flute  
2 Oboes  
Bassoon  
2 Horns in D  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello & Bass

**Allegro**

Fl.  
Ob.  
Bsn.  
D Hn.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

À partir de 1766 : Haydn prend la responsabilité de toutes les activités musicales d'Eszterháza. Il dirige un orchestre de virtuoses, comprenant en 1766, 6 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 2 hautbois, 2 flûtes, 2 bassons et 4 cors, effectif qui augmentera jusqu'à comprendre 24 musiciens.

La production musicale de Haydn se diversifie et est marquée par un approfondissement expressif. C'est le moment du *Sturm und Drang*. Avec le retour du mode mineur : symphonies *La Passion en fa mineur* (n° 49), *Les Lamentations* (n° 26) en *ré mineur*, *La Funèbre* (n° 44) en *mi mineur*, *Les Adieux en fa dièse mineur* (n° 45).

## Les Symphonies parisiennes (1785-1786, n° 82-87)

Joseph Haydn destine de plus en plus souvent sa musique instrumentale au monde extérieur : à des organisateurs de concerts, à des éditeurs de musique à Vienne, Paris, Londres ou en Espagne, qui lui passent des commandes. Ainsi, le Concert de la Loge Olympique à Paris (un orchestre composé de professionnels et d'amateurs, plus fourni que celui d'Eszterháza) commande 6 symphonies à Haydn. Ce sont les *Symphonies parisiennes*, parmi lesquelles on trouve *L'Ours* (n° 82 en *ut*), *La Poule* (n° 83 en *sol* mineur), et celle qui fut la plus jouée, nommée ***La Reine*** (n° 85, en *si b*) car elle fut particulièrement appréciée de Marie-Antoinette.

Le deuxième mouvement (« Romance. Allegretto » en *mi b* à 2/2) de la symphonie *La Reine* traite en variations une chanson française intitulée *La gentille et jeune Lisette*. La mélodie est énoncée aux seules cordes. Elle est suivie de quatre variations, puis d'un *menuetto* qui sonne comme un menuet de cour distingué, avec au centre un trio dominé par les vents.

Les *Symphonies parisiennes* ont toutes des premiers mouvements de forme sonate, ainsi que les finales (sauf celui de *La Reine* en rondo).

Joseph Haydn, *Les symphonies parisiennes* : n° 85 « La Reine » (1785)

II

Romance  
Allegretto

Flauto

2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni  
in Mi $\flat$ /Es

Allegretto

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
e Basso

II. Allegretto <https://www.youtube.com/watch?v=vDw8Ykxep40> (7'31''-)

III. Menuetto – Trio – Menuetto *da capo*

## **Les Symphonies londoniennes (1791-1795, n° 93-104)**

Il s'agit de 12 symphonies composées pour les Concerts de Salomon à Londres, à l'occasion des deux voyages de Haydn à Londres (1791-1792 : n° 93-98, et 1794-1795 : n° 99-104). Haydn les fait exécuter lui-même à Londres avec grand succès.

Ces 12 symphonies font partie des œuvres de Haydn les plus admirées. On les considère volontiers comme l'apogée de la musique instrumentale classique, et le point de départ de la symphonie beethovenienne.

L'orchestre y est plus fourni que dans les œuvres précédentes de Haydn. Ce vaste effectif permet à Haydn d'opposer les groupes sonores, et de confier des passages solos aux instruments à vent.

## Symphonie n° 101 : *L'Horloge* (1794)

Créée le 3 mars 1794. Elle est écrite pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales et orchestre à cordes. Composée de quatre mouvements. Un premier mouvement rapide (*Presto*) est précédé d'une introduction lente (*Adagio*). Le deuxième mouvement (*Andante*), dont l'œuvre tire son surnom, en usage très tôt, suggéré par le rythme de balancier énoncé seul pendant une mesure aux bassons, seconds violons et contrebasses. Un menuet marqué « *Allegretto* ». Puis un Finale (*vivace*) virtuose, de forme rondo.

# Joseph Haydn, les Symphonies londoniennes, n° 101 : « L'Horloge » (1794)

Andante

The image shows a page of a musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 101, 'The Clock'. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Andante'. The instruments listed on the left are Flauti 1, 2; Oboi 1, 2; Clarinetti 1, 2 in A; Fagotti 1, 2; Corni 1, 2 in G; Trombe 1, 2 in C; Timpani in D, G; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello e Contrabbasso. The woodwinds and strings are mostly playing staccato or pizzicato parts. The bassoon part (Fag 1-2) has a section marked '1.' and '2.' with a '3.' above it. The string parts (Vln1, Vln2, Vc+Cb) have dynamic markings of *p* and *f*, and some are marked 'arco'.

Flauti 1, 2

Oboi 1, 2

Clarinetti 1, 2  
in A

Fagotti 1, 2

Corni 1, 2  
in G

Trombe 1, 2  
in C

Timpani  
in D, G

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e  
Contrabbasso

Fag 1-2

Vln1

Vln2

Vc+Cb

Enregistrement audio avec  
partition :

<https://www.youtube.com/watch?v=JjcJkpWeRcE>

# I. 2 Les grandes symphonies classiques

L'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Partitions d'orchestre :

[https://imslp.org/wiki/Template:Symphonies\\_\(Mozart%2C\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Template:Symphonies_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus))

Wolfgang Amadeus Mozart est l'auteur de 41 symphonies numérotées, auxquelles s'ajoutent quelques symphonies de jeunesse. Comme chez Haydn, toutes les évolutions de la symphonie classique se retrouvent dans son œuvre, et les effectifs de ses symphonies sont étroitement liés aux circonstances de leur création, plus particulièrement à la taille des orchestres pour lesquelles elles étaient composées.

Mozart compose sa première symphonie à Londres en 1764 (KV 16), à l'âge de 8 ans. Ses premières symphonies sont de conception italienne, en trois mouvements vif-lent-vif. La proximité entre symphonie de concert et ouverture d'opéra est telle que Mozart remanie sa symphonie KV 45 (1768) pour en faire l'ouverture de l'opéra *La finta semplice* (1769).

Par la suite, sous l'influence viennoise, Mozart intégrera un mouvement de menuet à ses symphonies.

Parmi les symphonies les plus connues de Mozart :

- à Paris, pour l'orchestre du Concert Spirituel, la **Symphonie Parisienne** en *ré* majeur KV 297 (1778), en trois mouvements, caractérisée par la présence de clarinettes et par des contrastes dynamiques accentués.
- à Vienne, la **Symphonie Haffner** en *ré* majeur KV 385 (1782) ; puis la **Symphonie Linz** (composée pour une académie à Linz) en *ut* majeur KV 425 (1783). Dans ces deux symphonies, Mozart prend clairement Haydn pour modèle.
- les **trois dernières symphonies** de Mozart sont composées en six semaines durant l'été 1788. La symphonie n° 39 (KV 543) en *mi b* majeur est terminée le 26 juin, la symphonie n° 40 (KV 550) en *sol* mineur est finie le 25 juillet, et la symphonie n° 41 (KV 551) en *ut* majeur est terminée le 10 août. Il s'agit cependant de trois œuvres différentes, qui ne forment pas un cycle.

# Symphonie n° 40 (1788), la plus célèbre des symphonies de Mozart

Elle est caractérisée par sa teinte sombre (tonalité de *sol* mineur, présence de clarinettes, encore peu courantes dans les symphonies, absence de trompettes et de timbales) et par son caractère tragique, à mettre en lien avec la perte par Mozart de sa fille âgée d'un an durant l'été 1788. La symphonie est en quatre mouvements : *Molto allegro* [de forme sonate], *Andante*, Menuet et trio, *Allegro assai*.

Enregistrement vidéo (1<sup>er</sup> mouvement) : <https://www.youtube.com/watch?v=0sGqkMU-mGQ>

Plus d'informations, un enregistrement et une brève analyse de cette symphonie sont accessibles au lien suivant :

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/player-guides.aspx?id=0993942#DZ6>

# Symphonie n° 40 (1788) de Mozart

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/player-guides.aspx?id=0993942#DZ6>

## Instrumentation de la symphonie n° 40

### Cordes

premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses

### Bois

1 flûte,  
2 hautbois,  
2 clarinettes en si bémol (ajoutées en 1791),  
2 bassons

### Cuivres

2 cors en si bémol et en sol

MENUETTO  
Allegretto



II.

La symphonie à l'époque  
romantique

# Quelques articles de dictionnaires publiés entre 1825 et 1914

« **Symphonie** », in : CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1825, 2<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 287.

« **Sinfonia = Symphonie** », in : LICHTENTHAL, Pierre, *Dictionnaire de musique*, Paris, Au bureau de La France musicale, 1839, 2<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 277-278.

« **Symphonie** », in : ESCUDIER, Léon et Marie, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, E. Dentu, 1872, 5<sup>e</sup> éd., p. 445-446.

C. HUBERT H. PARRY, « **Symphony** », in : GROVE, George (éd.), *A Dictionary of Music and Musicians*, New York/Londres, Macmillan and Co., 1890, vol. 4, p. 10-43.

Sir C. HUBERT H. PARRY [Director of the Royal College], « **Symphony** », in : FULLER MAITLAND, John Alexander (éd.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, The Macmillan Company, 1909, vol. 4, p. 763-797.

« **Symphonie** », in : RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique, deuxième édition française entièrement remaniée et augmentée par Georges Humbert*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1913, p. 988-999.

« **Symphonie** », in : CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1825, 2<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 287.

« Symphonie, s. f. Pièce divisée en trois ou quatre morceaux, composée pour un orchestre.

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent qui contraste avec la vivacité, la véhémence du premier allégro qu'elle prépare ; vient ensuite un andanté varié, un cantabilé ou un adagio suivi d'un menuet ; un rondeau vif, un finale plein de vigueur et d'une grande rapidité terminent cet œuvre, l'un des plus importan[t]s en musique.

**Corelli, Geminiani, Vivaldi**, en composant leurs beaux *concerti grossi*, avaient ouvert la carrière de la *symphonie* ; mais il lui restait à prendre sa forme, son genre, son nom, et plusieurs autres pas à faire, **Haydn** l'a portée à son plus haut degré de perfection vers la fin du siècle dernier. Ses *symphonies* sont d'admirables chefs-d'œuvre qu'on ne se lasse pas d'entendre. **Mozart, Méhul, Beethoven** [sic], ont fait aussi de très-belles *symphonies*.

Le mot symphonie est composé des deux mots grecs *syn*, avec, *phoné*, son, c'est-à-dire *réunion de sons*. »

« **Sinfonia = Symphonie** », in : LICHTENTHAL, Pierre, *Dictionnaire de musique*, Paris, Au bureau de La France musicale, 1839, 2<sup>e</sup> éd., vol. 2, p. 277-278.

« SINFONIA = SYMPHONIE [...]. – Les anciens entendaient par ce mot ce que nous appelons consonnances [*sic*]. Il y a quelques siècles, on donnait le nom de symphonie à l'épinette ; **en Italie on appelle *symphonie* (*sinfonia*) l'ouverture qui précède le commencement d'un opéra, d'un ballet, etc.**

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent qui contraste avec la vivacité, la véhémence du premier *allegro* qu'elle prépare ; vient ensuite un *andante* varié un *cantabile* ou un *adagio*, suivi d'un *menuet* ou *scherzo* ; un rondeau vif, un finale plein de vigueur et d'une grande rapidité termine cet[te] œuvre, l'un[e] des plus important[e]s en musique.

L'origine de la symphonie remonte à un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie *ricercari da suonare*, et en Allemagne *partien*, lesquelles se composaient de chansons variées, d'airs de danses et de fugues ou morceaux fugués, destinés à être exécutés par des violes, des basses

de violes, des luths, théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode on leur substitua des morceaux coupés en deux parties d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase principale. Les premières symphonies ne furent d'abord composées que de deux parties de violon, alto et basse. Un musicien allemand, nommé **Vanhall**, commença à perfectionner la symphonie, en ajoutant deux hautbois et deux cors ; il fut imité par **Toesky**, **Van Malder** et **Stamitz**. **Gossec** ajouta les parties de clarinettes et de bassons aux autres instruments, et les *menuets* avec leurs *trios* augmentèrent le nombre des morceaux qui existaient déjà dans la symphonie. Le menuet était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom ; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un presto. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté le nom de *menuet* pour lui substituer celui de *scherzo* (badinage).

Les symphonies de **Haydn**, **Mozart** et **Beethoven** sont connues de tout le monde. Haydn surtout a si bien perfectionné le plan et les détails de ce genre de musique qu'il en est en quelque sorte le créateur. »

« **Symphonie** », in : ESCUDIER, Léon et Marie, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, E. Dentu, 1872, 5<sup>e</sup> éd., p. 445-446.

« SYMPHONIE. Pièce divisée en trois ou quatre morceaux et composée pour l'orchestre.

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent, qui contraste avec la vivacité, l'éclat, la véhémence, l'entraînante rapidité du premier allegro qu'elle prépare. Vient ensuite un andante varié, un cantabile ou un adagio suivi d'un menuet ; un rondo vif et brillant, un finale plein de mouvement et de vigueur, terminent cette œuvre, une des plus importantes en musique. Rien qui émeuve, qui entraîne comme une belle symphonie, traduisant avec des gradations habilement ménagées toutes les nuances du sentiment.

Au dix-huitième siècle, **Corelli**, **Geminiani**, **Vivaldi**, en composant leurs *concerti grossi*, avaient ouvert la carrière de la symphonie. Mais, malgré l'incontestable talent de ces virtuoses célèbres, ce genre de composition présentait encore toutes les imperfections d'un premier essai. Il lui restait à acquérir une forme plus originale, à prendre un essor plus vigoureux, plus hardi. **Haydn** lui donna une vie nouvelle, l'anima du souffle ardent de son génie, l'éleva, en un mot, à un haut degré de perfection. Ses symphonies sont d'admirables chefs-d'œuvre, qui ont toujours d'irrésistibles séductions, même pour les oreilles les moins familiarisées avec les délicatesses de l'art.

**Mozart** et **Beethoven** ont fait des symphonies qui sont des créations sublimes, et où l'on retrouve cette verve, cette abondance d'idées, cette fécondité inépuisable, cette variété de style et de coloris qui distinguent ces grands compositeurs. **Mendelssohn** doit être encore cité de nos jours comme un des meilleurs compositeurs dans ce genre de composition, qui exige à la fois de l'habileté, de l'inspiration et une science profonde.

**Richard Wagner** a écrit des symphonies où l'on rencontre parfois des effets grandioses, mais d'un style inégal et bizarre que l'on ne saurait prendre pour modèles.

Nous devons citer encore **Robert Schumann**, un compositeur de l'école de Richard Wagner dont les œuvres brillent plus par la science que par l'inspiration.

Bien qu'elle n'ait abordé le genre de la symphonie que longtemps après l'Italie et l'Allemagne, la France a déjà obtenu de brillants succès sous ce rapport. Une des illustrations de l'école française, un de nos premiers compositeurs dramatiques, **Méhul**, a fait des symphonies qui ne sont pas un de ses moindres titres de gloire. Et de nos jours, quelques-unes de M. **Berlioz** brillent par des effets nouveaux, par la hardiesse de la conception, par une instrumentation habile et savante. MM. **Félicien David**, **Charles Gounod**, **Théodore Gouvy**, **Henri Reber**, **Onslow**, ont composé aussi des symphonies qui méritent d'être signalées.

Le Conservatoire a travaillé avec succès à populariser chez nous les symphonies des grands maîtres.

Une institution de fraîche date sous la direction de M. Padeloup, la Société des concerts populaires, propage avec éclat les œuvres symphoniques. »

« **Symphonie** », in : RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique, deuxième édition française entièrement remaniée et augmentée par Georges Humbert*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1913, p. 988-999.

« [...] Mozart, Haydn et Beethoven trouvèrent, il est vrai, un style et une forme tout prêts, mais la puissance de leur talent, la grandeur de leur génie les conduisirent bien au-delà de ceux dont ils avaient hérité forme et style. [...] Les trois grands classiques viennois ont continué la réforme de l'orchestration dont Stamitz avait été l'initiateur (individualisation des instruments à vent) ; ils ont élargi magnifiquement la forme et les dimensions de chacun des mouvements ; ils ont enrichi en quelque sorte la matière musicale et l'ont rendue capable d'exprimer les sentiments les plus élevés. De plus, Beethoven a notablement augmenté l'effectif de l'orchestre (voir ce mot), il a remplacé le menuet par un scherzo et donné au final, jusqu'alors simplement sonore et brillant, une valeur d'art infiniment supérieure et qui le rapproche du premier mouvement. Quant aux innovations telles que l'adjonction des chœurs à l'orchestre (IX<sup>e</sup> symphonie), l'inversion de l'*adagio* et du *scherzo*, elles n'ont pas de valeur essentielle et ne touchent pas au principe même de la symphonie. Elles n'ont du reste été imitées que de loin en loin. **On peut affirmer que, depuis Beethoven, aucun symphoniste n'a réussi à développer la forme de la symphonie** ; ce qui ne signifie point, naturellement, que cette forme ait vécu. **Les symphonies de Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Tchaïkowski, C. Franck, Saint-Saëns**, etc. prouvent surabondamment que la forme est encore apte à recevoir un contenu nouveau. Quant aux **poèmes symphoniques modernes (Berlioz, Liszt, Saint-Saëns, R. Strauss** ; voir ces noms), ils ne sont point une continuation de la forme de la symphonie ; l'idée même de les considérer comme tels paraît exclue, puisqu'ils n'ont pas de forme déterminée. S'adaptant à une donnée poétique qu'ils suivent parfois jusque dans ses moindres détails, ils sont libérés des lois qui régissent la composition musicale pure. »

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », in : *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1175-1176.

## « **La symphonie au XIX<sup>e</sup> siècle** »

### **Beethoven**

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, la production symphonique se fait à la fois plus rare – sont désormais programmées des reprises de Haydn et Mozart, plutôt que des créations – et plus significative, chaque œuvre tendant à constituer un univers complet et autonome. Si, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, une symphonie pouvait être simplement l'ouverture d'un concert, un siècle et demi plus tard, elle peut parfois suffire à elle seule à occuper une soirée (la 8<sup>e</sup> de Mahler, par exemple, 1906-1907, dure environ une heure et demie). Le statut de la symphonie change également, et c'est désormais par la maîtrise de l'écriture orchestrale qu'un compositeur témoigne de l'acquisition de son métier, affirmation souvent repoussée loin dans une carrière (Brahms met plus de dix ans à composer sa *1<sup>re</sup> symphonie*, qu'il ne rend publique qu'après ses quarante ans). L'œuvre de Ludwig van Beethoven (1770-1827) s'inscrit au cœur de cette mutation. En effet, c'est elle qui ouvre le siècle, la *1<sup>re</sup> symphonie op. 21* étant composée en 1800. Les suivantes naissent régulièrement tous les deux ans (*n<sup>o</sup> 2 op. 36*, 1802, *n<sup>o</sup> 3, op. 55*, 1804, *n<sup>o</sup> 4, op. 60*, 1806), avant d'être composées par paires complémentaires (*n<sup>os</sup> 5 et 6, op. 67 et 68*, 1808 ; *n<sup>os</sup> 7 et 8, op. 92 et 93*, 1812), l'ultime, la *9<sup>e</sup> op. 125* occupant une position isolée et singulière, tant par son effectif (chœur et solistes) que par sa date tardive (1824).

**L’empreinte de Beethoven sur le siècle fut déterminante.** Ses innovations, tout autant que la dimension épique, dramatique et expressive qu’il confère au genre, conduisent la plupart des compositeurs contemporains ou postérieurs à se positionner, soit en tant que continuateur de la route tracée (courant traditionnaliste associé à Brahms), soit pour tenter d’aller encore plus loin (courant novateur incarné par Berlioz, Liszt, puis Mahler). Chacune de ses neuf symphonies possède une personnalité marquante, depuis la première qui semble être la 107<sup>e</sup> de Haydn, jusqu’à **la monumentale neuvième, dont l’Hymne à la joie sur un texte de Schiller** est devenu depuis juillet 1971 l’Hymne européen. Les symphonies qui ont le plus frappé l’esprit des contemporains sont les n<sup>os</sup> 3, 5, 6, 7 et 9. **La 3<sup>e</sup>, l’Héroïque**, d’inspiration napoléonienne, est, après la 9<sup>e</sup>, la plus longue. Tous les traits caractéristiques du langage beethovénien y sont affirmés : développements monumentaux, présence de développements terminaux, travail sur des cellules rythmiques élémentaires portées à l’incandescence, sens du « suspens », mouvement lent tragique (Marche funèbre), remplacement du menuet par un scherzo au tempo très vif, finale d’importance comparable au premier – ici un thème et variations évoquant une passacaille. Si les symphonies n<sup>os</sup> 5 et 7 (respectivement « symphonie-drame » et « apothéose de la danse » selon Wagner) poussent encore plus loin le travail rythmique, et si la 8<sup>e</sup> semble une parenthèse de bonne humeur, **la 6<sup>e</sup>, la Pastorale**, comme la 9<sup>e</sup> ont ouvert de nouvelles perspectives au genre de la symphonie, que ce soit par l’introduction d’une dimension programmatique (découverte du sentiment de la nature avec sa poésie, ses paysans pittoresques, ses oiseaux, ses orages, etc.) ou par l’élargissement du genre avec un finale dans l’esprit d’une cantate, faisant intervenir des récitatifs orchestraux, des solistes et un chœur, ouvrant la voix à Berlioz et Mahler, ce dernier constatant avec humour que Beethoven n’avait, contrairement à lui, écrit qu’une seule neuvième ! »

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

**5<sup>e</sup> symphonie** en *ut* mineur opus 67 (1808) : premier mouvement, *Allegro con brio*

<https://www.youtube.com/watch?v=yKl4T5BnhOA> (enregistrement audio avec partition d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven\\_Werke\\_Breitkopf\\_Serie\\_1\\_No\\_5\\_Op\\_67.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0c/IMSLP52624-PMLP01586-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_5_Op_67.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_5\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_5_de_Beethoven)

**7<sup>e</sup> symphonie** en *la* majeur opus 92 (1813) : deuxième mouvement, *Allegretto*

<https://www.youtube.com/watch?v=xaYWy3eHtCM> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP312601-PMLP01600-LvBeethoven\\_Symphony\\_No.7\\_BH\\_Werke\\_fs.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP312601-PMLP01600-LvBeethoven_Symphony_No.7_BH_Werke_fs.pdf) (partition d'orchestre, p. 32)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_7\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_7_de_Beethoven)

**9<sup>e</sup> symphonie** en *ré* mineur opus 125 (1824) : quatrième mouvement, *Finale*

(*Hymne à la joie* de Friedrich Schiller, avec quatre chanteurs solistes et chœur mixte)

<https://www.youtube.com/watch?v=5cnQfWBsJqA> (enregistrement audio avec partition d'orchestre : 43'25'' ou 50'00'')

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516486-PMLP1607-Beethoven\\_Breitkopf\\_Serie\\_1\\_Band\\_3\\_B\\_9\\_1\\_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/11/IMSLP516486-PMLP1607-Beethoven_Breitkopf_Serie_1_Band_3_B_9_1_(etc).pdf) (partition d'orchestre, p. 174)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_9\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_9_de_Beethoven)

# Franz Schubert (1797-1828)

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1176 :

« Si elle n'est pas inexistante, la production des contemporains de Beethoven est écrasée par l'œuvre de ce dernier, à l'exception de Franz Schubert (1797-1828). **Les neuf (ou dix ?) symphonies** qu'il a laissées posent de grandes difficultés de numérotation, n'ayant été exécutées qu'à titre posthume : la 9<sup>e</sup>, en *ut* majeur, dite « La grande » D 944, composée en 1829 est créée en 1839, tandis que l'*Inachevée* en *si* mineur D 759, composée en 1822, dort jusqu'en 1865 ! Leur découverte, bien que tardive, fut un enchantement pour les romantiques, qui admirèrent leur profonde originalité, et notamment le sens fulgurant de la mélodie et de la couleur schubertien. »

**8<sup>e</sup> symphonie** en *si* mineur D. 759, dite « **Symphonie inachevée** » (1822) :

premier mouvement, *Allegro moderato*

<https://www.youtube.com/watch?v=0mnrHf7p0jM> (enregistrement audio avec partition d'orchestre)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/20/IMSLP73284-PMLP05477-FS8.pdf> (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_8\\_de\\_Schubert](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_8_de_Schubert)

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1178.

### **Le courant « traditionnaliste »**

« Dans la continuité notamment du rejet d'une dimension narrative par Kalliwoda et Georges Onslow (1784-1853, 4 symphonies composées entre 1830 et 1846), les principaux compositeurs romantiques s'essayent épisodiquement à la symphonie, sans remettre en cause son cadre général, tout en tentant de le renouveler de l'intérieur. Les symphonies de **Felix Mendelssohn** (1809-1847, 12 symphonies de jeunesse pour cordes, qui sont souvent de géniaux exercices de style ; n° 1, 1824 ; n° 2 *Lobgesang*, 1840, une symphonie cantate ; n° 3 *Écossaise*, 1842 ; n° 4 *Italienne*, 1833 ; n° 5 *Reformation*, 1830) brillent par leur transparence orchestrale, la légèreté des scherzos et un ton inimitable. Délaissant le *Lied* qui l'avait occupé pendant l'année 1840, et recherchant une respectabilité que pourrait lui donner une exécution à Leipzig sous la baguette de Mendelssohn, **Robert Schumann** (1810-1856) s'attaque à son tour au genre (4 symphonies, n° 1, 1841 ; n° 2, 1845-1846 ; n° 3, *Rhénane*, 1850 ; n° 4, 1841/1851). Souvent critiquées pour leur orchestration privilégiant les doublures, mais heureusement revisitées et profondément rééclairées par les exécutions récentes, elles anticipent de façon étonnante une conception organique et cyclique du genre, tout en présentant quelques traits schumanniens caractéristiques, notamment ses scherzos à 2 trios. »

# Felix Mendelssohn (1809-1847)

12 symphonies de jeunesse et 5 symphonies

**5<sup>e</sup> symphonie** en *ré* mineur opus 107, dite « **Réformation** » (1830) :

4<sup>e</sup> mouvement. Choral « Ein' feste Burg ist unser Gott ». *Andante con moto* [...]

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6aV5UAlmyQ> (enregistrement audio avec partition, 21'00")

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP20287-PMLP22731-Mendelssohn - 107 - Symphony n.5 d \(score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP20287-PMLP22731-Mendelssohn_-_107_-_Symphony_n.5_d_(score).pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_5\\_de\\_Mendelssohn](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_5_de_Mendelssohn)

# Robert Schumann (1810-1856)

4 symphonies

**3<sup>e</sup> symphonie** en *mi* bémol majeur opus 97, dite « **Rhénane** » (1850) :

1<sup>er</sup> mouvement. *Allegro*

<https://www.youtube.com/watch?v=kYW12JpWvkc> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP293496-PMLP10638-Schumann, Robert Werke Breitkopf Gregg Serie 1 RS 3 Op 97 scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP293496-PMLP10638-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_1_RS_3_Op_97_scan.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_3\\_de\\_Robert\\_Schumann](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_3_de_Robert_Schumann)

BLOOM, Peter, « Symphonie fantastique », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1192.

« *Symphonie fantastique* en ut majeur d'Hector Berlioz, H. 48 (op. 14). Le titre primitif de l'œuvre la plus connue de Berlioz, l'emblème de sa personnalité musicale, est Épisode de la vie d'un artiste, Symphonie fantastique en 5 parties n'étant que le sous-titre. Mais à partir de 1835, après la reprise de son mélologue [mélange de musique et de discours] intitulé *Le Retour à la vie* (ultérieurement *Lélio*, « fin et complément » de la symphonie), Berlioz parle de l'œuvre ici en question simplement comme *Symphonie fantastique*.

Fondée sur quelques idées musicales conçues avant 1830 (une mélodie de jeunesse, des thèmes du Gloria de la *Messe solennelle* et de la cantate *Herminie*, et la Marche des gardes de l'opéra *Les Francs-Juges*), la symphonie prit forme en 1829 et fut achevée pour une première répétition en mai 1830. Elle fut remaniée de façon importante (ordre et structure des mouvements, orchestration, changements de détail) pour la première exécution du 4 décembre 1830 et, de nouveau, après le séjour en Italie du prix de Rome de 1830, pour l'exécution du 9 décembre 1832. La transcription effectuée par Franz Liszt en 1833 et gravée en 1834 présente l'œuvre telle qu'elle sera publiée en 1845 en partition d'orchestre par Maurice Schlesinger, dédiée au Tsar Nicolas I<sup>er</sup> de Russie.

L'introduction lente du 1<sup>er</sup> mouvement (en ut mineur et majeur), intitulée « Rêveries-Passions », est suivie d'un allegro en forme sonate basée sur une mélodie longue et curieuse nommée idée fixe, qui revient dans chaque partie et préfigure la forme cyclique. Le 2<sup>e</sup> mouvement (*la* majeur),

« **Un bal** », est une valse brillante de forme aba avec introduction et coda ; le 3<sup>e</sup> (*fa* majeur), « **Scène aux champs** » est un adagio pastoral dont la forme est grosso modo la même que celle du 2<sup>e</sup> mouvement le 4<sup>e</sup> (*sol* mineur et majeur), « **Marche au supplice** », ressemble, avec sa traditionnelle barre de reprise, à une forme sonate ; le 5<sup>e</sup> (*ut* mineur et majeur), « **Songe d'une nuit de sabbat** », est d'une forme ambiguë, avec une citation due *Dies irae* que l'on peut considérer comme la seconde partie de l'introduction ou comme le début d'une exposition. Parmi les multiples effets d'une orchestration très originale, soulignons dans le final le cloches basses, derrière la scène, qui introduisent ce *Dies irae*. Il semble que, de son vivant, Berlioz ait toujours été obligé de remplacer ces cloches par un ou plusieurs pianos.

Les titres des mouvements orientent l'attention vers le programme littéraire, constitué d'éléments autobiographiques et de références à Chateaubriand, Victor Hugo, Thomas De Quincey, qui sont essentiels pour la compréhension de la genèse et de l'histoire de l'œuvre. Le programme existe en 14 versions différentes. Berlioz lui a accordé suivant les époques une importance variable, estimant dans les années 1850 qu'il n'était plus nécessaire, sauf quand la symphonie est exécutée avec *Lélio*, pour la bonne compréhension de l'enchaînement dramatique.

**La Symphonie fantastique est au centre de tout débat esthétique sur la musique dite « à programme »**. Ce programme pose le problème de l'existence de l'œuvre en tant que « musique pure » et, en favorisant le penchant littéraire du jeune compositeur, révèle son désir de communiquer ouvertement avec les auditeurs, comme le fait Beethoven dans la 9<sup>e</sup> *Symphonie*. Cependant, la *Symphonie*

*fantastique* n'en est pas moins une structure sonore indépendante en 5 parties (référence possible à la *Symphonie pastorale*) capable d'émouvoir les auditeurs dotés d'une âme sensible et d'une oreille fine exercée.

Dirigée d'abord par Habeneck et Girard, la *Symphonie fantastique* sera conduite tout ou partie plus de 30 fois, à Paris et à l'étranger, par Berlioz lui-même, entre 1835 et 1855. Les débats qu'elle a suscités dès sa création, notamment à cause de son programme littéraire, ont contribué à sa célébrité.

Peter BLOOM. »

## Hector Berlioz (1803-1869)

### *Symphonie fantastique* opus 14 (1830)

Programme : [www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm](http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm)

<https://www.youtube.com/watch?v=5HgqPpjIH5c> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP24830-PMLP03653-berlioz\\_symphonie\\_fantastique.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP24830-PMLP03653-berlioz_symphonie_fantastique.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_fantastique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_fantastique)

# Hector Berlioz (1803-1869)

*Symphonie fantastique* opus 14 (1830)

*Harold en Italie* opus 16 (1834) : symphonie avec alto principal en quatre parties

*Roméo et Juliette* opus 17 (1839) : symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif choral composée d'après la tragédie de Shakespeare

*Symphonie funèbre et triomphale* opus 15 (1840)

*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP88915-PMLP28373-Traite1855REc.pdf> (1855, 2<sup>e</sup> édition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité\\_d'instrumentation\\_et\\_d'orchestration](https://fr.wikipedia.org/wiki/Traité_d'instrumentation_et_d'orchestration)

Voir : [https://fr.m.wikisource.org/wiki/Grand\\_Traité\\_d'instrumentation\\_et\\_d'orchestration\\_modernes](https://fr.m.wikisource.org/wiki/Grand_Traité_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes)

# Johannes Brahms (1833-1897)

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1178 :

« Tenant de la tradition, mais dans une conception singulièrement élargie, Johannes Brahms (1833-1897) marque profondément le genre avec ses **4 symphonies** (1862-1876, 1877, 1883, 1884-1885). Il cultive, avec une ampleur inédite, l'art de tirer les conséquences les plus variées d'une cellule génératrice, tout en procédant à une révision en profondeur des rapports entre mélodie et accompagnement, privilégiant une lecture polyphonique de la texture orchestrale, où chaque formule secondaire est riche de conséquences. **Son maniement du plan tonal est également frappant, le cycle des quintes étant souvent abandonné au profit d'un cycle de tierces** dans l'esprit de la *Terzverwandschaft* romantique (« affinité de tierces », il s'agit de modulations par tierces conduisant à des tonalités éloignées, par exemple *do* majeur-*la* majeur plutôt que *do* majeur-*la* mineur). Les tonalités des 4 mouvements de sa 1<sup>re</sup> Symphonie en sont caractéristiques : *do* mineur, *mi* majeur, *la* b majeur, *do* mineur/majeur. »

# Johannes Brahms (1833-1897)

*1<sup>ère</sup> symphonie en ut mineur opus 68 (1862-1876) : 3<sup>er</sup> mouvement. Allegro non troppo, ma con brio*

<https://www.youtube.com/watch?v=POW-u-RGspY> (enregistrement audio avec partition, 31'32'')

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP317803-PMLP01662-Brahms Werke Band 1 Breitkopf JB 1 Op 68 scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP317803-PMLP01662-Brahms_Werke_Band_1_Breitkopf_JB_1_Op_68_scan.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_1\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_1_de_Brahms)

*4<sup>e</sup> symphonie en mi mineur opus 98 (1885) : 4<sup>e</sup> mouvement. Allegro energico e passionato*

<https://www.youtube.com/watch?v=pT6SN4tPbv8> (enregistrement audio avec partition, 29'55'')

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP317596-PMLP01617-Brahms Werke Band 2 Breitkopf JB 4 Op 98 scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP317596-PMLP01617-Brahms_Werke_Band_2_Breitkopf_JB_4_Op_98_scan.pdf) (partition d'orchestre, p. 68)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_4\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_4_de_Brahms)

# Antonín Dvořák (1841-1904)

Compositeur tchèque, ami de Johannes Brahms

9 symphonies (1875-1893)

*9<sup>e</sup> Symphonie*, dite « *du Nouveau Monde* » en *mi* mineur opus 95 (1893)

Création au Carnegie Hall de New York (Dvořák séjourne aux États-Unis entre 1892 et 1896, et est directeur du Conservatoire national de New York entre 1892 et 1895)

<https://www.youtube.com/watch?v=jOofzffyDSA> (enregistrement vidéo)

<https://www.youtube.com/watch?v=oLWpgWuUaU4> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP95003-PMLP09842-Franck\\_-\\_Symphonie\\_HamelleFS.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP95003-PMLP09842-Franck_-_Symphonie_HamelleFS.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_9\\_de\\_Dvořák](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_9_de_Dvořák)

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1179.

« **La symphonie cyclique**

Camille Saint-Saëns (1835-1921), avec sa *3<sup>e</sup> Symphonie* (2 symphonies de jeunesse et 3 symphonies, n° 1, 1853, n° 2, 1859, n° 3 avec orgue, 1885-1886), et César Franck (1822-1890), avec son unique *Symphonie en ré mineur* (1886-1888), élaborent simultanément une approche cyclique de la symphonie, avec thèmes communs entre les mouvements, et souvent des superpositions conclusives. Dans l'*Idée fixe* de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, thème présent sous des formes différentes dans les cinq mouvements de l'œuvre, une telle idée était déjà dans tous les esprits. Désormais affirmé, le principe vise une conception organique de l'œuvre où les éléments naissent les uns des autres. Elle s'enrichit de recherches sur les enchaînements, quatre mouvements regroupés deux par deux chez Saint-Saëns, et trois mouvements qui en dissimulent quatre chez Franck, avec un mouvement lent ayant une partie centrale scherzando avant de superposer les deux. Le plan tonal est également revisité avec des oppositions étonnantes chez Franck, le 1<sup>er</sup> mouvement présentant une double exposition entre *ré mineur* et *fa mineur*, et le *finale* une double exposition symétrique en majeur, avec *ré majeur* opposé à *si majeur*. »

# César Franck (1822-1890)

## *Symphonie en ré mineur* FWV 48 (1889)

<https://www.youtube.com/watch?v=nfbOVwzyh20> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP95003-PMLP09842-Franck\\_-\\_Symphonie\\_HamelleFS.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1f/IMSLP95003-PMLP09842-Franck_-_Symphonie_HamelleFS.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_en\\_ré\\_mineur\\_\(Franck\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_en_ré_mineur_(Franck))

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **La symphonie** », in :  
*Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 1181.

## « **La symphonie post-romantique** »

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> sont le terrain d'une profonde amplification du style symphonique, tant en ce qui concerne les effectifs, la dimension et l'expression des mélodies, que les proportions générales ou les niveaux de dynamique. « Apothéose » du style romantique pour les uns, « boursoufflure décadente » pour les autres, une crise se profile qui voit le public se détourner des productions les plus avancées. À titre d'exemple, si les symphonies de Mahler sont aujourd'hui à la fois communément appréciées du public et interprétées par les principaux orchestres et chefs internationaux, il aura fallu la ténacité sans faille de Bruno Walter (1876-1962) pour finir par les imposer, bien après la mort de leur auteur, alors que leur monumentalité, ainsi qu'une certaine tendance à une trivialité revendiquée, en avaient détourné les premiers auditeurs.

Le portail d'entrée de ce nouvel univers symphonique peut être vu dans les symphonies d'**Anton Bruckner** (1824-1896, n° 0, 1863 ; n° 1, 1866/1891 ; n° 2, 1871-1872/1875-1877 ; n° 3 « *Wagner* », 5 versions entre 1873 et 1889 ; n° 4 *Romantische*, 1874/1878/1880 ; n° 5, 1875-1878 ; n° 6, 1879-1881 ; n° 7, 1881-1883 ; n° 8, version originale 1887/version de Robert Haas

1890/version de Leopold Nowak, base de l'édition critique 1890/version de Franz Schalk, la 1<sup>re</sup> publiée en 1892 ; n° 9, inachevée, 1887/1894). Elles posent un inextricable problème de versions, l'auteur en ayant quasi systématiquement proposé plusieurs (sous la pression de ses élèves et disciples). **Le style de Bruckner est assez caractéristique avec une écriture d'essence polyphonique où se mélangent des phrases mélodiques longues, à la tonalité élargie et fluctuante, et au phrasé ample, et d'autres plus simples et populaires, souvent d'esprit viennois. Un certain statisme est parfois frappant, ainsi que d'immenses crescendos. Les formes sonates comportent couramment trois thèmes associés à trois zones tonales distinctes, l'un des thèmes étant parfois un choral imaginaire. Les mouvements lents sont particulièrement développés et expressifs, et la fin de celui de la 7<sup>e</sup> est une marche funèbre en l'honneur de Richard Wagner, tandis que celui de la 8<sup>e</sup> est la porte d'« échelles célestes », dans lesquelles l'harmonie semble flotter. Les finales sont à la mesure de telles symphonies, la fin de la 8<sup>e</sup> étant tout à fait exceptionnelle, puisque les thèmes des différents mouvements finissent par se superposer, évoquant quelque fulgurante implosion. [...]**

Le compositeur qui est peut-être l'ultime tenant, l'aboutissement de la tradition symphonique viennoise, mais également un tournant de l'histoire de la musique, est **Gustav Mahler** (1860-1911, 10 symphonies composées entre 1884 et 1910, la dernière achevée par Deryck Cooke,

1919-1976). **D'un extrême raffinement, possédant un rare sens du timbre, appréciant les effets théâtraux (instruments en coulisse, apparition subite et pianissimo d'un chœur, reprise de mélodies enfantines déformées, etc.) et maniant magistralement la polyphonie – voire la « mauvaise » polyphonie avec des chevauchements faussement naïfs de rythmes –, ses symphonies sont aujourd'hui parmi les plus jouées au monde. Intensément personnel dès les premières mesures de sa *1<sup>re</sup> Symphonie*, son écriture n'en manifeste pas moins une profonde évolution : individualisation des lignes et suppression de toute formule d'accompagnement à partir de la 5<sup>e</sup>, étape supplémentaire vers une certaine abstraction avec la 9<sup>e</sup>, avant d'aboutir à l'accord effrayant et tétanisant de 12 sons qui surgit soudain dans le mouvement lent achevé de la 10<sup>e</sup> (9 sons distincts construits par un empilement de tierces au-dessus d'une quinte juste). Les symphonies de Mahler tissent aussi de nombreux liens avec ses *Lieder* et insèrent parfois des mouvements chantés (2, 3, 4, 8), ou donnent des versions instrumentales d'anciens *Lieder* (*Scherzo* de la 3<sup>e</sup>). Une dimension subjective est omniprésente, l'écriture perdant l'aspect maîtrisé et formalisé qui caractérisa la symphonie classique au profit d'une libre expression, associations d'idées d'ordre quasi psychanalytique. À l'heure du postmodernisme, les conflits stylistiques entre savant, populaire et trivial que goûtaient tant Mahler, trouvent un éclairage surprenant. »**

# Anton Bruckner (1824-1896)

*Symphonie n° 4* (1874-1888), premier mouvement : *Allegro*

<https://www.youtube.com/watch?v=cbN7qWayOTo> (enregistrement vidéo, commencer à 50'')

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP376843-PMLP09057-Bruckner\\_No.4\\_Score.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cf/IMSLP376843-PMLP09057-Bruckner_No.4_Score.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Bruckner](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anton_Bruckner)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonies\\_d%27Anton\\_Bruckner](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonies_d%27Anton_Bruckner)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_no\\_4\\_de\\_Bruckner](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_no_4_de_Bruckner)

# Gustav Mahler (1860-1911)

*Symphonie n° 5* (1904), quatrième mouvement : *Adagietto. Sehr langsam*

<https://www.youtube.com/watch?v=6CNHY-S-njQ> (enregistrement vidéo)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustav\\_Mahler](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonies\\_de\\_Gustav\\_Mahler](https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonies_de_Gustav_Mahler)

III.

Le poème symphonique

GROVE, George, « **Symphonische Dichtungen** », in : GROVE, George (éd.), *A Dictionary of Music and Musicians*, New York/Londres, Macmillan and Co., 1890, vol. 4, p. 10.

« SYMPHONISCHE DICHTUNGEN—that is, **Symphonic Poems. A title employed by Liszt for twelve pieces of orchestral music** of characteristic, *i. e.* descriptive, kind, and of various dates—one feature of which is that the movements are not divided, but lead into each other without interruption.

1. *Ce qu'on entend sur la montagne*. 2. *Tasso. Lamento e Trionfo*. 3. *Les Préludes*. 4. *Orpheus*. 5. *Prometheus*. 6. *Mazeppa*. 7. *Festklänge*. 8. *Héroïde funèbre*. 9. *Hungaria*. 10. *Hamlet*. 11. *Hunnenschlacht (Battle with the Huns)*. 12. *Ideale*.

Of these the following have been performed at Mr. Bache's annual concerts : —No. 3, May 26, 1871 and twice besides; No. 4, Nov. 27, 73; No. 2, Nov. 27, 73; No. 6, Feb. 27, 77, and Feb. 25, 79. Nos. 6, 11, and 12 have also been played at the Crystal Palace (Dec. 9. 76 ; May 17, 79 ; Apr. 16, 81 respectively) ; and Nos. 2, 9 at the Philharmonic (June 9, 1873; Feb. 23, 1882, respectively).

**St. Saëns has adopted the title 'Poèmes symphoniques' for 4 pieces :**

1. *Le Rouet d'Omphale*. 2. *Phaeton*. 3. *Danse macabre*. 4. *La Jeunesse d'Hercule*. »

FULLER MAITLAND, John Alexander, « **Symphonic poems** », in : FULLER MAITLAND, John Alexander (éd.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York, The Macmillan Company, 1909, vol. 4, p. 763.

« SYMPHONIC POEMS (Germ. *Symphonische Dichtungen* ; Fr. *Poèmes Symphoniques*), a term first applied by **Liszt** to his series of twelve orchestral compositions which, freed from the conventions of actual symphonic form, seemed to him to require some new title. It has been since adopted by **Saint-Saëns**, and many other followers of the new ideals in music ; **it apparently is always held to imply the presence of a 'programme,' in which the function of the music is to illustrate the poetic material, not to be self-subsistent, as in all classical compositions.** At present, too, it would seem that the absence of any recognisable design in the composition is considered essential to success, and Liszt's device of transforming his themes and presenting them in new disguises, rather than developing them according to the older principles, seems also to be a rule of the form. As existing specimens from Liszt to **Richard Strauss** in Germany, and from Saint-Saens to **Debussy** in France, have so very little in common with the design of the true symphony, the term 'Tone-Poem' or 'Tondichtung' is preferred by some composers, who very likely feel relieved of all responsibility by the adoption of the vaguer title. »

QUITTARD, Henri, « Poème. II. Musique », in : *La grande encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, Paris, Henri Lamirault et C<sup>ie</sup>, 1885-1902, vol. 26, p. 1165-1167.

« POÈME. I. Littérature (V. Poésie). II. Musique. **POÈME SYMPHONIQUE**. On entend, d'une façon générale, par poème symphonique, une composition instrumentale, écrite pour l'orchestre, auquel se joignent quelquefois les voix, et qui diffère de la symphonie proprement dite en ce que **l'auteur se propose de traiter un sujet poétique quelconque, comme le poète le ferait en vers, ou le peintre dans un tableau**. Il va de soi que cette équivalence n'est pas absolue. N'ayant à sa disposition comme moyens d'expression que des sons et des rythmes, éléments purement subjectifs, le musicien ne peut atteindre à l'imitation précise, ni à la description exacte. Pour que le poème symphonique soit réalisable, il faut que le sujet choisi soit simple et que les sentiments qu'il éveillera dans l'âme de l'auditeur soient de nature à être traduits aisément par la musique. Les méditations purement abstraites, les spéculations métaphysiques sont interdites au musicien, comme aussi le pathétique violent que le drame seul peut convenablement exprimer. Dans une certaine mesure cependant, par l'emploi de quelques procédés conventionnels d'instrumentation, par le caractère pittoresque ou imitatif de certains rythmes, de dessins évoquant par association des idées déterminées, on peut arriver à localiser quelque peu la scène idéale dans un lieu ou une époque précis. Mais c'est là un procédé d'usage restreint, dont l'abus conduirait vite aux puérités de la musique uniquement descriptive, de **la musique à programme**.

C'est qu'en effet le poème symphonique ne peut rester une œuvre d'art qu'en se conformant aux conditions immuables de toute composition musicale. C'est parce que certains musiciens ont cru impossible de concilier les exigences de leur art et les prétentions de ceux qui se proposaient de traiter, par les sons, un sujet déterminé, qu'ils ont condamné, comme antiartistique et faux, le genre du poème symphonique. Si l'on considère un très grand nombre des œuvres qui portent ce titre (ou **un de ses nombreux équivalents : *Ouverture symphonique, Suite d'orchestre, Ode-symphonie, Symphonie dramatique*, etc.**), cette condamnation semblera assez justifiée. Cependant l'usage universel que les musiciens font de cette forme, plus ou moins déguisée, indique qu'elle a sa raison d'être. **La symphonie, sous sa forme classique, telle que Haydn, Mozart et Beethoven l'ont réalisée, n'est plus qu'exceptionnellement abordée de nos jours par les compositeurs : toute la musique ou presque, écrite de nos jours pour l'orchestre, se rapporte au genre du poème symphonique.** En réfléchissant à l'évolution de l'art musical, on en comprendra aisément la raison. Tant que l'on n'a vu, exclusivement ou à peu près, dans la musique, qu'une combinaison de sons, plus ou moins agréables, plus ou moins ingénieusement entrelacés, mais n'exprimant rien de plus que des arabesques ou des dessins d'ornement, il ne pouvait venir à l'idée de personne de rechercher dans une œuvre musicale quelque chose d'analogue à ce que l'on demandait à la poésie ou à la peinture. Mais quand la musique récitative, plus tard la tragédie musicale eurent pris naissance, cette conception devait se modifier promptement. Le récitatif des opéras, il est vrai, n'était que la déclamation notée privé des paroles, il ne signifiait rien, mais les airs avaient leur expression propre.

Par cela même qu'ils étaient adaptés spécialement à une situation dramatique et qu'ils ne convenaient qu'à celle-là, il fallait que leur mélodie eût, avec, les sentiments exposés par les paroles, un rapport qui, pour être difficile à saisir objectivement, n'en était pas moins certain. Dans une scène d'amour, de deuil, de passion, les thèmes divers devaient avoir quelque chose qui les distinguât : autrement on eût pu les employer indifféremment l'un pour l'autre. En supposant donc que ces mélodies ou d'autres analogues, séparées du texte, fussent jouées par des instruments, elles devaient conserver quelque chose de l'expression qu'elles prenaient dans le drame, un sens véritable par conséquent. Il est certain que cette constatation fut faite de très bonne heure et, de fait, dès les premières œuvres instrumentales, on trouve de temps en temps des morceaux qui cherchent à exprimer des sentiments, très généraux, il est vrai. Toutefois, la symphonie proprement dite est issue d'une source différente. Loin de tirer ses origines de la musique récitative ou dramatique, elle procédait des airs de danse, prodigieusement développés, enrichis des mille ressources d'un art subtil et ingénieux, mais gardant cependant quelque chose de leur forme primitive et traditionnelle. À l'époque classique de Haydn et de Mozart, il n'est pas nié que l'évolution vers l'expression ne soit cependant largement commencée. Certains morceaux, les premiers *allegro* par exemple, les *finales*, se réclament encore des formes rigoureuses de l'air de danse et valent surtout par leurs mérites de forme. Mais les morceaux lents, *adagio* ou *andante*, écrits ordinairement dans la forme de l'air varié, les menuets sont déjà résolument expressifs. Dans Beethoven, ce caractère s'étendra à l'œuvre tout entière. Cette expression est vague dans son objet et tout à fait générale. Tel morceau sera triste ou funèbre, gai ou

passionné, sans que la raison en paraisse perceptible. L'usage ayant force de loi d'écrire toute symphonie en quatre morceaux de forme presque invariable eût difficilement permis de faire davantage. **Certaines symphonies de Beethoven cependant semblent construites en vue de réaliser une pensée poétique préconçue. Telles la Symphonie héroïque, celle en Ut mineur, et enfin la Symphonie pastorale** où chaque morceau est même précédé d'une notice brève, suffisamment explicite : sentiments à l'aspect de la nature, scène au bord du ruisseau, danse de paysan, orage, etc. N'est-ce pas là l'argument d'un véritable poème symphonique, et même la musique descriptive n'y tient-elle pas sa place, trop large même au gré de certains. Les *Ouvertures* du maître ne sont-elles pas aussi des poèmes symphoniques, au même titre que les plus récentes œuvres en ce genre ? Les ouvertures d'*Egmont*, de *Coriolan*, l'*Ouverture d'inauguration*, par ce fait qu'un sujet précis leur est assigné, tendent à préciser l'émotion que le musicien a voulu faire éprouver. Sous une forme abrégée, le sujet que le poète a développé dans le drame, le musicien le traite à sa façon dans ces prologues symphoniques. Du reste, **l'ouverture, sous la forme que lui ont donnée la plupart des maîtres, n'est pas autre chose qu'un véritable poème symphonique.** Il suffira, pour que ce genre trouve sa place et son caractère définitifs, de lui donner des dimensions plus considérables, une plus grande indépendance de forme, plus de liberté dans l'enchaînement des différents mouvements. C'est ce qu'ont fait les musiciens de l'époque suivante, qui, comme **Berlioz et Liszt, peuvent passer pour les inventeurs du genre.** En outre, ces musiciens ne se sont pas bornés à tirer leurs sujets des œuvres dramatiques : souvent des poèmes lyriques, des légendes populaires, des tableaux pittoresques ont servi de thème à leurs compositions.

C'est justement de cette liberté d'inspiration que devait venir le danger. Toutes les œuvres que nous avons signalées en passant, la plupart même de celles de Berlioz et de Liszt restent, malgré leurs prétentions expressives ou descriptives, des œuvres musicales parce que les lois fondamentales de l'art y sont observées. Ceux qui n'admettent point le genre du poème symphonique n'ont qu'à faire abstraction du titre et du programme (s'il y en avait un) ; il leur reste à entendre une pièce symphonique régulièrement conduite, valant par des mérites proprement musicaux. La difficulté du genre consiste justement dans cette dualité d'éléments directeurs. Que le musicien prenne le sujet qu'il voudra, pourvu qu'il puisse en faire accorder les nécessités avec celles de la composition symphonique, au moins dans ses grandes lignes. Si, jaloux de rivaliser avec le drame lyrique, il est exclusivement guidé par le côté dramatique, s'il multiplie les thèmes comme le dramaturge multiplierait ses personnages, s'il fait de ses mélodies, de ses rythmes, des instruments de son orchestre, les acteurs d'un drame idéal agissant, se combinant, disparaissant, en dehors des affinités musicales, son œuvre, inintelligible sans programme explicatif, paraîtra incohérente et sans signification à qui l'écouterait comme une symphonie ordinaire. Liszt, en quelques-uns de ses grands poèmes, *Faust* notamment, n'a pas toujours évité ce défaut.

**Il n'a pas été parlé jusqu'ici de la musique descriptive ou pittoresque. En effet, ces genres ne méritent guère d'être mentionnés, si ce n'est pour éviter qu'on ne les confonde avec le poème symphonique, confusion qui serait tout au désavantage de celui-ci.** Si l'on ne fait de la description imitative, que la musique, avec les ressources modernes de l'orchestre, peut pousser fort loin, autre chose qu'un moyen accessoire pour préciser certains détails du sujet, si on a la prétention

d'en tirer un morceau tout entier dont elle fera le seul mérite, le résultat d'une telle tentative ne peut être que puéril. Se proposer de reproduire les bruits de la nature, les fanfares d'une chasse, les sonorités religieuses d'un orgue, et croire avoir fait ainsi œuvre d'art est une illusion qui n'est pas permise, et dans le poème symphonique moins qu'ailleurs. Pour la musique pittoresque, elle n'est guère plus recommandable, si elle n'est que pittoresque. Sous le nom de *Suite d'orchestre*, un grand nombre de compositeurs modernes ont écrit, en ce genre, une foule de petites pièces dont l'intérêt est des plus minces. Les raffinements piquants d'instrumentation, les rythmes caractérisés ou ingénieusement contrariés, le brillant d'une certaine verve peuvent intéresser un moment, mais fatiguent promptement quand ces qualités accessoires font négliger l'expression profonde et réelle et la solidité de la composition. De tels morceaux, souvent agréables, sont d'un art inférieur, dont heureusement la mode semble aujourd'hui passée. Réservons donc le nom de poème symphonique pour des œuvres de prétentions plus hautes : celles où le musicien se propose, symphoniquement, de rivaliser avec le poète, dans ses œuvres les plus fortes et les plus expressives. Si nous voulons citer les noms de ceux qui y ont particulièrement excellé, en dehors de l'époque moderne, nous trouverons peu de chose. Comme nous l'avons dit, **l'idée de ce genre est en germe dans beaucoup de compositions instrumentales, mais imparfaitement dégagé. Berlioz, tout en n'ayant pas connu le nom de poème symphonique qui semble avoir été créé par Liszt, a du moins écrit ses plus belles œuvres sous cette forme. Harold en Italie, les parties instrumentales de Roméo et Juliette, la Symphonie fantastique, sont de magnifiques poèmes symphoniques**, encore qu'en cette dernière œuvre on puisse trouver quelque abus de description et de pittoresque plus littéraire que musical.

Liszt a écrit un grand nombre de compositions de cette sorte : les symphonies de la *Divine Comédie* et de *Faust* qui ne doivent ce nom de symphonie qu'à leurs grandes dimensions et à leur division en plusieurs morceaux ; *Orphée, Prométhée, Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa*, d'après Victor Hugo, *les Préludes*, d'après Lamartine, *Héroïde funèbre*, etc.

Le caractère général de ces œuvres est profondément expressif. La description y est en général reléguée au second plan ; l'auteur se complaît aux développements psychologiques d'une seule idée souvent assez abstraite plutôt qu'aux contrastes passionnés et dramatiques. Les quatre poèmes symphoniques de M. Saint-Saëns justement populaires, *Phaëton, la Jeunesse d'Hercule, le Rouet d'Omphale* et *la Danse macabre*, sont d'un genre tout différent. Le pittoresque y tient plus de place sans s'y substituer pour cela aux qualités vraiment musicales. Parmi les maîtres tout à fait contemporains, ceux-là même à qui l'on doit une véritable renaissance de la musique symphonique et de la musique de chambre n'ont pas dédaigné le genre. *César Franck a écrit le Chasseur maudit, les Eolides, les Djinns* ; Vincent d'Indy, *Wallenstein*, etc. Enfin l'école russe et l'école allemande moderne ont donné au poème symphonique une grande importance. Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Borodine en Russie, Richard Strauss, en Allemagne, pour ne citer que ceux-là, ont composé presque toute leur musique d'orchestre sous cette forme.

H. QUITTARD. »

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « Le poème symphonique », in : *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 965-969.

## « Définition

**Le poème symphonique est l'un des rares genres musicaux à être né d'un créateur unique, Franz Liszt en l'occurrence.** Aboutissement logique des tendances narratives ou illustratives qui s'étaient affirmées dans le genre de l'ouverture, notamment chez Beethoven et Berlioz, ainsi que dans celui de la symphonie à programme, apparu chez les mêmes, fondé sur la transformation motivique telle que Wagner l'a développée dans le domaine de l'opéra avec ses *Leitmotive*, **un poème symphonique est une pièce orchestrale en un mouvement unique, exprimant sans secours des mots un sujet issu d'un poème, roman, tableau, gravure, récit, épopée, mythe, etc., et lui conférant selon les cas un caractère brillant, dramatique, pittoresque, épique, etc. À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'est affirmé comme l'alternative principale de la symphonie, avant de décliner à partir des années 1920.** Si pour certains, tels que Brahms, le genre resta nimbé d'un certain parfum sulfureux de musique de second ordre – voire facile – et donc à éviter, pour la plupart des autres, le catalogue de leurs œuvres reflète harmonieusement les deux directions prises par l'écriture orchestrale (par exemple, 7 symphonies et plus de 12 poèmes symphoniques chez Sibelius). Un poème symphonique peut quelquefois être en plusieurs mouvements, chacun d'entre eux constituant, dans cette perspective, un petit poème symphonique à lui tout seul (*Shérérazade* de

Rimski-Korsakov). Le poème symphonique peut parfois présenter une dimension concertante (partie de violoncelle solo dans le *Don Quichotte* de Richard Strauss). Souvent articulé par une grande forme sonate, un thème et variations ou dans l'esprit d'une fantaisie, le poème symphonique peut offrir l'opportunité de s'évader des formes architecturales du passé pour suivre librement le fil d'un récit, quelquefois au sein d'une tonalité évolutive (*En Saga* de Sibelius, par exemple, débute en *la* mineur, s'installe en *do* mineur, et finit à l'antipode de la tonalité initiale, *mi b* mineur, plan tonal audacieux que ne permettrait aucune symphonie !).

## Origine

Quand Liszt forge le poème symphonique, l'histoire de la musique à programme est déjà longue. Son archéologie, avec notamment les allemandes narratives et les concertos descriptifs, est ici de peu d'importance, car **ce sont essentiellement deux sources distinctes qui constituent l'origine du genre : la symphonie à programme** (traitée dans la notice symphonie), **et l'ouverture** (qui possède sa propre entrée).

Les années précédant 1849, date de la publication de la première œuvre intitulée « poème symphonique », voient quelques compositeurs explorer le terrain de la musique descriptive. **Ludwig van Beethoven** (1770-1827), en premier lieu, avec sa 6<sup>e</sup> symphonie, *Pastorale* (1808), mais aussi avec ses onze ouvertures, dont quatre seulement introduisent un opéra (toutes *Fidelio*), les autres étant soit des ouvertures de concert, soit le début de pièces de théâtre ou de ballets. Si l'on omet

l'étonnante *Consécration de la maison* « *Die Weihe des Hauses* », composée en 1822 sous la forme d'un prélude et fugue, véritable hommage à Haendel, ce sont surtout trois œuvres qui ont marqué les esprits : *Coriolan* (1807), *Egmont* (1810), et tout particulièrement la 3<sup>e</sup> version de l'ouverture de *Fidelio*, dite *Leonore III* (1806). Au sein d'une forme sonate élargie, Beethoven y annonce déjà musicalement le drame, par exemple avec une présentation de l'air de Florestan du début de l'acte 2. Finalement, convaincu que résumer dès le début le drame en musique ôte un grand intérêt à l'opéra à venir, Beethoven écrit une 4<sup>e</sup> version de son ouverture, celle qui est traditionnellement jouée, dite *Fidelio* (1814), plus abstraite.

Le deuxième compositeur lié à l'émergence du poème symphonique est **Hector Berlioz** (1803-1869), ami personnel de Liszt, et auteur de la *Symphonie fantastique* (1830), dont Liszt a fait une transcription pour piano (1833, révisée en 1876). Comme Beethoven, Berlioz écrit de nombreuses ouvertures, huit en tout, non nécessairement liées à des opéras. Échelonnées tout au long de sa vie, elles présentent de nombreuses facettes de l'écriture d'une musique évocatrice, privilégiant souvent des finales ébouriffants. Les premières sont des œuvres de jeunesse, l'*Ouverture de Waverley* (1826-1828) et l'*Ouverture des Francs-Juges* (1826). Le corpus se poursuit avec l'*Ouverture du Roi Lear* (1831), l'*Intrada di Rob-Roy Mac Gregor* (1831), l'*Ouverture de Benvenuto Cellini* (1838), l'*Ouverture du Carnaval romain* (1843-1844), l'*Ouverture du Corsaire* (1844), et s'achève avec l'*Ouverture de Béatrice et Bénédict* (1860-1862).

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

**Ouverture Leonore III** (1806) : troisième des quatre ouvertures destinées à l'opéra *Fidelio*

<https://www.youtube.com/watch?v=5OibQYjPUqc> (enregistrement audio)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP384864-PMLP05078-Ludwig\\_van\\_Beethoven,\\_Leonore\\_3\\_\(1805-07\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP384864-PMLP05078-Ludwig_van_Beethoven,_Leonore_3_(1805-07).pdf) (partition d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP630962-PMLP5078-Beethoven\\_Leonore3\\_godfrey-sc.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP630962-PMLP5078-Beethoven_Leonore3_godfrey-sc.pdf) (réduction pour piano)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ouvertures\\_pour\\_Fidelio](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ouvertures_pour_Fidelio)

# Hector Berlioz (1803-1869)

**Ouverture du Carnaval romain** (1843-1844)

[https://www.youtube.com/watch?v=Zu7GkM4\\_zrI](https://www.youtube.com/watch?v=Zu7GkM4_zrI) (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP11357-Berlioz\\_-\\_Roman\\_Carnival\\_Overture.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP11357-Berlioz_-_Roman_Carnival_Overture.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Carnaval\\_romain](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Carnaval_romain)

Quelques autres compositeurs expérimentent des ouvertures narratives, tout particulièrement **Carl Maria von Weber** (1786-1826), avec une ouverture pour *Obéron* (1826), **Felix Mendelssohn** (1809-1847) avec son *Ouverture du Songe d'une nuit d'été* (1826), et *Les Hébrides* (1830-1832), puis **Richard Wagner** (1813-1883), avec une *Ouverture de Faust* (1840-1855).

Mais d'autres genres, devenus narratifs, ont également pu constituer une source du genre, à l'image du concerto avec le *Konzertstück en fa mineur* (1821) de Weber, ou avec l'étonnant *Manfred op. 115* de **Robert Schumann** (1810-1856), mélodrame pour soli, chœur mixte et orchestre, intitulé précisément *Manfred, Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen von Lord Byron mit Musik*, c'est-à-dire *Manfred, poème dramatique en trois parties de Lord Byron avec musique*). Cette partition passionna Liszt, à qui elle est dédiée, et qui la crée en 1851. Le début de l'ouverture est caractéristique de la discontinuité marquant la musique narrative : une mesure unique de *Rasch* (rapide), avant un *Langsam* (lent) !

Une surprenante œuvre pour piano seule mérite également d'être citée, la sonate pour piano intitulée *Mazeppa* (1830) de **Carl Loewe** (1796-1869). Sous-titrée *Tondichtung*, c'est-à-dire « récit poétique en sons », elle introduit quasiment le titre définitif du genre, posant la dénomination qui sera celle retenue par Richard Strauss.

# Felix Mendelssohn (1809-1847)

***Ein Sommernachtstraum (Le Songe d'une nuit d'été)***, ouverture opus 21 (1826)

<https://www.youtube.com/watch?v=m0gHTNJVFtA> (enregistrement audio)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP27213-PMLP60228-Mendelssohnop21fullscore.pdf> (partition d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP372704-PMLP60228-30\\_pdfsam\\_39087012432136Ouvetu-ren.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP372704-PMLP60228-30_pdfsam_39087012432136Ouvetu-ren.pdf) (réduction pour piano)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Songe\\_d%27une\\_nuit\\_d%27été\\_\(Mendelssohn\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Songe_d%27une_nuit_d%27été_(Mendelssohn))

*Ein Sommernachtstraum (Le Songe d'une nuit d'été)*, musique de scène opus 61 (1842, onze pièces), destinée à la comédie de Shakespeare.

N° 7 : Marche nuptiale. *Allegro vivace*

<https://www.youtube.com/watch?v=iFCvZ96fj8M> (enregistrement audio)

# Robert Schumann (1810-1856)

***Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen*** opus 115 (1848-1852),

musique de scène destinée au poème éponyme de Lord Byron

<https://www.youtube.com/watch?v=B-OiqEMFLZI> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP578952-PMLP67220-Manfred\\_f.s..pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/96/IMSLP578952-PMLP67220-Manfred_f.s..pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://en.wikipedia.org/wiki/Manfred\\_\(Schumann\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Manfred_(Schumann))

## Liszt

L'installation de Franz Liszt (1811-1886) à Weimar en 1848, en tant que maître de chapelle, avec un large orchestre à sa disposition, allait être pour lui un stimulant déterminant pour tenter d'élargir la technique compositionnelle qu'il avait forgée dans le cadre de sa musique pour piano, et notamment les fantaisies (pour la maîtrise de la grande forme), et *Les Années de pèlerinage* (1839-1849, pour l'aspect évocateur, voire narratif : *Après une lecture du Dante*, d'après Victor Hugo). Dans *Berlioz und seine Harold-Symphonie* (1855), il rend compte de l'opposition qu'il perçoit entre d'une part un simple symphoniste, et d'autre part le « symphoniste-poète auquel il s'identifie, tout en attribuant l'invention du poème symphonique à Berlioz, et en affirmant qu'il convient de limiter l'importance d'un programme, support n'ayant selon lui comme objectif principal que de définir l'arrière-plan psychologique de la musique et des différents motifs musicaux. Ces idées seront ultérieurement vigoureusement contestées par Hanslick, et présentées comme de l'« impuissance prétentieuse » (*anmassende Hilflosigkeit*), ouvrant une longue polémique dont il est possible de trouver de nombreuses séquelles, par exemple dans la correspondance entre Mahler (adepte de la symphonie) et Strauss (adepte du poème symphonique).

Au fil des 13 œuvres élaborées entre 1848 et 1882, auxquelles on peut adjoindre ses 2 symphonies, Liszt a exploré des sources aussi diverses que Byron, Hugo, Herder, Schiller, Shakespeare, Goethe, Dante, Joseph Autran ou Lamartine (pour *Les Préludes*), et même un

tableau de Wilhelm von Kaulbach pour *La Bataille des Huns*. À ses poèmes symphoniques déclarés (*Ce qu'on entend sur la montagne*, d'après Hugo, 1847-1856, *Tasso, Lamento e Trionfo*, d'après Goethe et Byron, 1847/1854, *Les Préludes*, d'après Lamartine ou Joseph Autran, 1847-1855, *Héroïde funèbre*, une marche funèbre et un hymne à la mémoire des morts de tous les pays, 1849-1856, *Prometheus*, d'après Herder, 1850-1855, *Mazeppa*, d'après Hugo, 1851-854, *Orpheus*, d'après Gluck, 1853-1854, *Bruits de fête*, description imaginaire d'une fête, 1853-1861, *Hungaria*, d'après l'une de ses propres marches, 1854, *Les Idéaux*, d'après Schiller, 1856-1857, *La Bataille des Huns*, d'après un tableau de Wilhelm von Kaulbach, 1857, *Hamlet*, d'après Shakespeare, 1858, *Du Berceau jusqu'à la tombe*, description imaginaire d'une vie, 1881-1882), et ses deux symphonies (d'après Dante et Goethe), il est encore possible d'adjoindre *Deux épisodes du Faust de Lenau* (1857-1861), le second provenant de la première *Mephisto-Walz* pour piano. Claude Rostand (Liszt, *Solfèges*) a établi une typologie éclairante, distinguant les œuvres proches du poème dont elles sont issues (*La Bataille des Huns* et *Mazeppa*), celles de l'ordre de l'analyse psychologique (*Prométhée* et *Hamlet*) et enfin celles qui sont plutôt symboliques et contemplatives (*Les Préludes*, *Les Idéaux* et *Bruits de fêtes*).

Un langage harmonique riche, proche de la modalité, des intervalles tendus, un lyrisme parfois exacerbé, une forme fondée sur une articulation complexe d'épisodes fortement contrastés, une orchestration colorée, un art de la variation, voire de la transformation ou transfiguration motivique, voici quelques points de l'héritage lisztien que tant de compositeurs s'approprièrent.

Josef Danhauser  
(1805-1845),  
*Franz Liszt am Flügel  
phantasierend* (1840),  
Huile sur bois,  
119 x 167 cm,  
Berlin,  
Alte Nationalgalerie



# Franz Liszt et les arts : bibliographie sélective

CORBIER, Christophe, « Franz Liszt au piano : le culte de Beethoven », in : *Histoire par l'image* [en ligne], consulté le 05 mars 2019. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/franz-liszt-piano-culte-beethoven>

DAHLHAUS, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1994, 3<sup>e</sup> éd.

GUT, Serge, BELLAS, Jacqueline (éd.), *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, Paris, Fayard, 2001.

GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989.

HANSLICK, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, R. Weigel, 1854.

LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, *La musique de Liszt et les arts visuels*, Paris, Hermann, 2009.

LISZT, Franz, « Lettres d'un bachelier ès-musique », in : *Sämtliche Schriften*, Rainer Kleinertz et Serge Gut (éd.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, vol. 1, 2000.

WALKER, Alan, *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 1989 et 1998, 2 vol.

# Livre I. La vie

« Table des matières », in : GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 660-661.

- I. Franzi dans la monarchie danubienne (1811-1823) [**Burgenland, Vienne**]
- II. Un enfant prodige sur les bords de la Seine (1823-1830) [**Paris**]
- III. Le lion du Faubourg Saint-Germain (1830-1833) [**Paris**]
- IV. La naissance d'une grande passion (1833-1835) [avec Marie d'Agoult]
- V. Les années de pèlerinage (1835-1839) [**Suisse / Paris / Italie**]
- VI. Le tzigane et le virtuose I (1839-1847) [**Budapest, Berlin, Vienne, Lyon...**]
- VII. Le tzigane et le virtuose II (1839-1847) [**Angleterre, Russie, Paris et provinces françaises, péninsule ibérique, Constantinople...**]
- VIII. Nel mezzo del cammin (1847-1848) [**Weimar**]
- IX. **Weimar**. Au zénith de la carrière (1848-1858)
- X. Difficultés à **Weimar** (1858-1861)
- XI. Un franciscain à **Rome** (1858-1861)
- XII. La vie « trifurquée » : **Rome-Budapest-Weimar** (1869-1886)

# Livre II. Les aspects de l'homme et de l'artiste

« Table des matières », in : GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 662.

- XIII. Liszt et la Hongrie
- XIV. Liszt et la politique
- XV. Liszt était-il antisémite ?
- XVI. Liszt franc-maçon
- XVII. Le plus grand virtuose de tous les temps
- XVIII. Liszt pédagogue (1827-1886)
- XIX. Liszt et Berlioz
- XX. Liszt et Chopin
- XXI. Liszt et Wagner
- XXII. Liszt était-il parfaitement bilingue ?
- XXIII. Liszt écrivain

# Livre III. L'œuvre

« Table des matières », in : GUT, Serge, *Liszt*, Paris, Editions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 662-665.

XXIV. **L'œuvre pianistique** [études, transcriptions, œuvres originales]

XXV. **L'œuvre orchestrale** [poèmes symphoniques, les deux « symphonies », autres œuvres orchestrales]

XXVI. **L'œuvre chorale et la musique religieuse** [chœurs profanes, *Messe de Gran*, psaumes, *Die Legende der heiligen Elisabeth*, *Christus*, Liszt et le cécilianisme, *Via Crucis*, *Ossa arida*]

XXVII. **Les autres genres** [opéra, projets d'opéra, musique de chambre, Lieder, mélodies, mélodrames, musique d'orgue]

XXVIII. Le langage musical et le style

XXIX. Le rayonnement de l'œuvre

# GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉÂTRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDRÉS, F. BENOIST, [professeur de composition au Conservatoire], BERTON [de l'Institut], BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGÈS, CASTIL-BLANC, PHILARÈTE CHASSLIS, F. DANJOU, STEPHEN HELLER, EDMOND SAINT-ROUGE, ELWART, FÉLIX PÈRE [maître de chapelle du roi des Belges], AD. GUÉROULT, ZULES JANIN, KANTNER, DE LAFAGE, G. LÉPIC, LISTZ, MARK, EDOUARD MORNAYS, D'ORTHOUE, PANOPPA, N. PRÉVOST, L. REUSTAD [rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN], GEORGES SAND, J.-G. SKYFRIED [maître de chapelle à Vienne], etc.

PREMIER DE L'ABONNEMENT  
A LA REVUE  
ET  
GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
5 fr. 8	0	40
6 fr. 15	47	19
4 fr. 50	54	38

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la Revue et Gazette Musicale de Paris, rue Richelieu, 87; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la Revue et Gazette Musicale,  
30 fr. par année.

Paris, Jeudi 24 octobre 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS  
UNE LIVRAISON

DES  
ARCHIVES CURIEUSES DE LA  
MUSIQUE,  
Sous les auspices de l'Institut de France.

ANNONCES:  
30 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Lettre d'un bachelier à-musique, par Listz. — Notice sur les bardes gaulois dans leur rapport avec l'histoire de la musique, par J. d'Ortigue. — Musique toscane, par Philarète Chasslis. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro:  
*Fantaisie brillante pour le piano sur des motifs de l'opéra les Treizième*, de F. Halévy, par Doehler.

## LETTRE D'UN BACHELIER À-MUSIQUE.

Sans-Rosière, 3 octobre 1839.

A M. Hector Berlioz.

S'il est un lieu au monde où le bruit extérieur des choses ne pénètre point, s'il est une solitude que les vaines disputes et les puériles ambitions ne seraient troubler, c'est, à coup sûr, le lieu d'où j'écris, c'est la solitude où je me suis arrêté pour dire un dernier adieu à l'Italie, pour joindre une dernière fois de l'ineffable beauté de cette terre aimée de jour.

En sortant de Pise par la porte des Cascines, après avoir longé la verte pelouse où se trouvent réunis comme par enchantement quatre monuments superbes des temps qui se sont plus, la Cathédrale, le Baptême, le Campanile et le Campo-Santo, on arrive par une longue avenue qui traverse en droite ligne de vastes pâturages, à la forêt de San-

Rosière. Cette belle forêt étale au soleil le dôme frémissant de ses pins que le vent de mer plie, et répond par une plainte ininterrompue un sourd grondement du flot qui vient mourir à ses pieds. Des troupes inquiètes de daims errent dans les clairières sublimes traversées de rayons, tandis que le chamou et le buffle paissent tranquillement les herbes parfumées, ou que, guidés par le bûcheron, ils portent au loin le dépaillé des arbres séculaires. A deux cents pas du rivage une maison isolée me sort d'abei; elle est bâtie en bois comme les chalets de l'Oberland. Ses habitants ne peuvent concevoir la fantaisie qui me fait leur demander asile. Les braves gens ignorent la poésie profonde dont ils sont entourés; ils ne comprennent pas quel charme m'attire, au coucher du soleil, sur la grève déserte, et pourquoi mes yeux cherchent toujours sous la bande de feu qui ceint l'horizon, ce point noir presque imperceptible, l'île d'Elbe.

C'est là où je vivais depuis un mois sans aucune communication avec le dehors, lorsque quelqu'un qui sait que je l'aime, m'a envoyé sa lettre du 6 août. Cette lettre, toute pleine d'un monde auquel je suis devenu étranger, m'a causé une singulière impression. Je me suis senti soudain rappelé dans une sphère volontairement quittée, où la force des circonstances me ramènera; j'ai deviné ce que cachait de tristesse et d'ennui l'indifférence dont tu te courtes; j'ai compris en même temps que l'absence ne nous avait pas changés l'un pour l'autre, et que nous nous retrouverions frères comme en ces jours que tu me rappelles; seulement, Berlioz, nous nous retrouverons plus vieux de bien des heures. Cette première impatience du cœur, cette ardeur de conquête qui veut tout entraîner ou tout rompre, cet amour insensé de l'art qui s'indigne de n'être pas compris, toute cette folle dépense de vie d'une jeunesse pleine de prestiges, ont fait sans retour. L'expérience t'a fait entendre sa voix austère; le commerce des hommes t'a valu plus

d'un sévère enseignement; tu as appris à contenir ta ferveur, à marcher lentement dans une voie difficile. Le jeune artiste qui descendait naguère fier et joyeux des Apennins, appelant au combat quoique n'adorait pas sa muse, reste aujourd'hui pensif et morne, regardant sans colère la foule distraite qui va et vient du vrai au faux, de l'idéal à la divinité, de l'art à la fantasmagorie. Pareil au laboureur qui cusemeuse la terre, et se retire dans sa cabane, laissant aux frimas leur saison, tu es déposé ton grain dans le sillon, et tu attends avec confiance qu'un ciel plus doux le fasse croître et mûrir. Quant à moi qui, plus jeune, ai deviné plutôt que je n'ai appris le train du monde, moi qui n'ai point été appelé aux glorieuses douleurs d'une haute destinée, ce n'est pourtant pas en vain que les années ont passé sur ma tête. Il est dans la solitude une voix qui parle haut à ceux qui l'interrogent; les vieilles forêts rendent toujours des oracles de sagesse; les pins de San-Rosière en savent bien long sur la folie des hommes et sur l'inévitable nécessité des choses.

Durant les deux années qui viennent de s'écouler j'ai beaucoup vécu seul, ne prenant aucune part à ce que j'appellerais volontiers la vie musicale. Quelques concerts donnés de loin en loin, afin de ne pas oublier tout-à-fait mon métier, m'ont occasionnellement rapproché du monde artiste, puis je suis resté dans la retraite. Vous m'avez reproché de vous écrire trop peu de choses sur l'état de la musique en Italie; plusieurs raisons expliquent mon silence. Hors la musique dramatique, dont vous avez au Théâtre-Italien de Paris la meilleure expression, et sur laquelle je n'ai absolument rien à vous apprendre, le mouvement actuel est, à mes yeux, dépourvu d'intérêt. Les noms de plusieurs artistes isolés et découragés, les efforts de quelques amateurs distingués produisant à grand-peine l'exécution d'une belle œuvre, comme, par exemple, la *Création* de Haydn, dans les salons du Palais-Vieux à Florence, voilà tout ce que j'avais à vous signaler, et je l'ai fait.

Désolé à parcourir successivement les principales villes de l'Italie, mais à ne me fixer dans aucune, je n'aurais pu sans folie prétendre exercer une influence durable; il eût été insensé de vouloir agir sur les autres et de me donner une tâche qui m'eût servi qu'à me dissiper en dehors sans aucun résultat possible. Je me suis donc borné à une petite quotidienne d'étude et de travail personnel. N'ayant rien à chercher dans le présent de l'Italie, je me suis mis à feuilleter son passé; n'ayant que peu de choses à demander aux vivants, j'ai interrogé les morts. Un vaste champ s'est ouvert à moi. La musique de la chapelle Sixtine, cette musique qui va s'éteignant, s'élevant de jour en jour avec les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, m'a conduit à des recherches du plus haut intérêt. Une fois engagé dans cette voie, il m'a été impossible de me borner, de m'arrêter; je n'ai point voulu vous envoyer quelques jugements fragmentaires sur toute cette grande école de musique sacrée qui nous est trop peu connue; j'ai attendu. Trop de choses me sollicitaient en même temps, les heures étaient trop courtes, l'étude trop vaste. Il fallait voir, entendre, méditer avant d'écrire. Le beau, dans ce pays privilégié, m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs; il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven; Jean de Pise, Fra Beato, Francis, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titon et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à

la *Symphonie Hébraïque* et au *Réquiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orgagna et Michel-Ange; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.

Une circonstance que je compte parmi les plus heureuses de ma vie n'a pas peu contribué à fertiliser en moi le sens intime de ces choses et mon ardent désir de pénétrer plus avant dans la compréhension et l'intelligence de l'art. Un homme dont le génie, aidé d'un goût exquis et d'un mille enthousiasme a produit les plus belles créations de la peinture moderne, M. Ingres, m'admit à Rome dans une intimité dont le souvenir me rend encore fier. Je trouvais en lui ce que la voix publique m'avait annoncé, et plus encore. M. Ingres, comme tu sais, a passé sa jeunesse dans l'étude constante et la lutte infatigable. Il n'a vaincu l'oubli, la méconnaissance, la pauvreté que par la persistance du travail et l'héroïque obstination d'une conviction inflexible. Parvenu aujourd'hui à l'âge de maturité, il jouit sans vanité d'une renommée acquise sans intrigues. Ce grand artiste, pour lequel l'antiquité n'a pas de secret, et qu'Appelle nomme son frère, est excellent musicien comme il est peintre incomparable. Mazarin, Haydn, Beethoven lui parlent la même langue que Phidias et que Raphaël. Il s'empare du beau partout où il le rencontre, et son culte passionné semble grandir encore le génie auquel il s'adresse. Un jour que je n'oublierai pas, nous visitâmes ensemble les salles du Vatican; nous traversâmes ces longues galeries où l'Étranger, la Grèce, Rome antique, et l'Italie chrétienne sont représentées par d'innombrables monuments. Nous passâmes avec respect devant ces marbres jaunis et ces peintures à demi-effacées. Il marchait en parlant; nous l'écoutions comme des disciples avides. Sa parole de flamme donnait une nouvelle vie à tous ces chefs-d'œuvre; son discours nous transportait dans les siècles passés; la ligne et le contour s'animaient sous nos yeux; la forme altérée par le temps et par la main des profanateurs renaissait dans sa pureté première, et se montrait à nous dans sa jeune beauté. Tout un mystère de poésie s'accomplissait; c'était le génie moderne évoquant le génie antique. Puis le soir, lorsque nous rentrâmes, après nous être assis sous les chénes verts de la Villa Medici, après avoir causé long-temps cœur à cœur de toutes ces grandes merveilles, je l'entraînai à mon tour vers le piano ouvert, et lui faisant doucement violence: « Allons, maître, lui dis-je, n'oublions pas notre chère musique; le violon vous attend; je sonne en la mineur s'enamora sur le papirre, commençons. »

Oh, si tu l'avais entendu alors! Avec quelle religieuse félicité il rendait la musique de Beethoven! Avec quelle fermeté pleine de chaleur il maniait l'archet! Quelle pureté de style! Quelle vérité dans le sentiment! Malgré le respect qu'il m'inspire, je ne pus me défendre de me jeter à son cou, et je fus heureux en sentant qu'il me pressait contre sa poitrine avec une paternelle tendresse.

Bientôt j'aurai quitté l'Italie. Je vais à Vienne. Le 30 novembre on y exécute le Paulus de Mendelssohn; je veux y être. Ne viendras-tu pas aussi? Ne feras-tu pas connaître à l'Allemagne tes symphonies qu'elle comprendra et qu'elle aimera? L'Allemagne est leur véritable patrie. Ce sont de robustes plantes septentrionales qui veulent de fortes terres, et qui, croissant dans un sol plus léger, ne déploient point toute la richesse de leur sève et puissante végétation. L'Allemagne est le pays des symphonistes; c'est le tien. Partout ailleurs le mode peut les accueillir un instant; là seulement une sympathie profonde les attend et leur demeure. Bien que l'Italienne du jour ait entraîné, comme il l'a fait en France, le monde à égarer ses regards vers les choses sérieuses, un public nombreux et compréhensif reste à la musique sévère. L'étude de l'art est généralement moins

LISZT, Franz, « Lettre à M. Hector Berlioz » [Rome], in :  
*Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 octobre 1839, p. 418.

« Décidé à parcourir successivement les principales villes de l'Italie, mais à ne me fixer dans aucune, je n'aurais pu sans folie prétendre exercer une influence durable ; il eût été insensé de vouloir agir sur les autres et de me donner une tâche qui n'eût servi qu'à me dissiper au dehors sans aucun résultat possible. Je me suis donc borné à une petite [heure] quotidienne d'étude et de travail personnels. N'ayant rien à chercher dans le présent de l'Italie, je me suis mis à fouiller son passé ; n'ayant que peu de choses à demander aux vivants, j'ai interrogé les morts. Un vaste champ s'est ouvert à moi. La musique de la chapelle Sixtine, cette musique qui va s'altérant, s'effaçant de jour en jour avec les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, m'a conduit à des recherches du plus haut intérêt. [...]

Le beau, dans ce pays privilégié, m'apparaissait sous ses formes les plus pures et les plus sublimes. L'art se montrait à mes yeux dans toutes ses splendeurs ; il se révélait à moi dans son universalité et dans son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven ; Jean de Pise, Fra Beato, Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina ; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colysée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la Symphonie héroïque et au Requiem. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange ; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir. »

# Querelle esthétique : musique à programme vs musique absolue

**Neudeutsche Schule\*** : compositeurs Franz Liszt, Hector Berlioz, Richard Wagner ; Franz Brendel, directeur de la *Neue Zeitschrift für Musik* [Leipzig] ; élèves de Liszt : Joachim Raff, Peter Cornelius, Alexander Ritter, Felix Draeseke, Wandelin Weißheimer.

Modèles revendiqués : Beethoven comme compositeur et Schumann comme critique musical.

\* Terme inventé par Franz Brendel en 1859.

**Partisans de la musique absolue** : le compositeur Johannes Brahms, le violoniste Joseph Joachim, la pianiste Clara Schumann, le chef d'orchestre Hans von Bülow (après que sa femme Cosima, fille de Liszt, l'ait quitté pour Wagner), le critique musical Eduard Hanslick [*Vom musikalischen Schönen*, 1854] et le conservatoire de Leipzig fondée par Mendelssohn.

Défense de la musique comme art autonome.

# Eduard Hanslick (1825-1904)

Très influent critique musical autrichien, ami de Brahms, farouche opposant de Richard Wagner, de Franz Liszt et de la musique à programme

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Eduard\\_Hanslick](https://fr.wikipedia.org/wiki/Eduard_Hanslick)

Voir : [https://en.wikipedia.org/wiki/Eduard\\_Hanslick](https://en.wikipedia.org/wiki/Eduard_Hanslick)

*Vom Musikalisch-Schönen (Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale)*, Leipzig, 1854.

C:/Users/matth/Downloads/Du\_beau\_dans\_la\_musique\_[...]Hanslick\_Eduard\_bpt6k3413929b.pdf (traduction française, 1877)

GUT, Serge, « Préface », in : *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, Paris, Fayard, 2001, p. 20-21.

« Par-delà la chronique d'une passion amoureuse, cette correspondance peut être abordée comme une large fresque de la vie intellectuelle et artistique de l'Europe à l'époque de la monarchie de juillet. Paris, bien entendu, est au centre de ce tableau. On est surpris de constater combien de personnes célèbres fréquentaient ce couple hors pair. **De Sainte-Beuve à Lamartine, de Vigny à Lamennais, de Heine à Victor Hugo**, toute la cohorte des héros romantiques croise et recroise les pas des deux amants. Il faut y ajouter **Ballanche, Alexandre Dumas, Senancour, Janin, Balzac** et bien d'autres. Les musiciens ne doivent pas être oubliés : **Chopin, Berlioz, Rossini, Meyerbeer, Hiller, Mendelssohn** ; sans compter les chanteurs alors célèbres, bien qu'oubliés de nos jours, comme **Nourrit, Rubini, Duprèz, Garcia, Pauline Viardot, Ungher** et tant d'autres. Les peintres aussi sont présents : **Henri Lehmann, Chassériau, Delaroche, Ingres...** »

LISZT, Franz, « Lettre à M. Hector Berlioz » [Rome], in :  
*Revue et Gazette musicale de Paris*, 24 octobre 1839, p. 418.

« **M. Ingres** m'admit à Rome dans une intimité dont le souvenir me rend encore fier. Je trouvais en lui ce que la voix publique m'avait annoncé, et plus encore [...]. Ce grand artiste, pour lequel l'Antiquité n'a pas de secret et qu'Apelle [peintre grec du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.] eût nommé son frère, **est excellent musicien comme il est peintre incomparable. Mozart, Haydn, Beethoven lui parlent la même langue que Phidias et Raphaël.** Il s'empare du beau partout où il le rencontre, et son culte passionné semble grandir encore le génie auquel il s'adresse. **Un jour que je n'oublierai jamais, nous visitâmes ensemble les salles du Vatican ; nous traversâmes ces longues galeries où l'Étrurie, la Grèce, la Rome antique et l'Italie chrétienne sont représentées par d'innombrables monuments.** Nous passions avec respect devant ces marbres jaunis et ces peintures à demi effacées. Sa parole de flamme donnait une nouvelle vie à tous ces chefs-d'œuvre ; son éloquence nous transportait dans les siècles passés ; la ligne et la couleur s'animaient sous nos yeux ; la forme altérée par

le temps et par la main des profanateurs renaissait dans sa pureté première et se montrait à nous dans sa jeune beauté. **Tout un mystère de poésie s’accomplissait ; c’était le génie moderne évoquant le génie antique.** Puis, le soir, lorsque nous rentrâmes, après nous être assis sous les chênes verts de la villa Médicis, **après avoir causé longtemps cœur à cœur de toutes ces grandes merveilles, je l’entraînai à mon tour vers le piano ouvert, et lui faisant doucement violence : « Allons maître, lui dis-je, n’oublions pas notre chère musique ; le violon vous attend ; la sonate en la mineur [pour piano et violon opus 23 de Beethoven] s’ennuie sur le pupitre, commençons ».**

**Oh, si tu l’avais entendu alors ! Avec quelle religieuse fidélité, il rendait la musique de Beethoven ! Avec quelle fermeté pleine de chaleur il maniait l’archet ! Quelle pureté de style ! Quelle vérité dans le sentiment !** Malgré le respect qu’il m’inspire, je ne pus me défendre de me jeter à son cou, et je fus heureux en sentant qu’il me pressait contre sa poitrine avec une paternelle tendresse. »

# Treize poèmes symphoniques de Liszt

- 1) *Ce qu'on entend sur la montagne* (1850), d'après un poème extrait du recueil *Les Feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo.
- 2) *Die Ideale* (1857), d'après le poème éponyme (1796) de Friedrich von Schiller.
- 3) *Festklänge* (1854), sans « programme officiel ».
- 4) *Hamlet* (1876), d'après la pièce de théâtre éponyme (1603) de William Shakespeare.
- 5) *Héroïde funèbre* (1857), inspirée par la Révolution de Juillet (Paris, 1830).
- 6) *Hungaria* (1856), en hommage patriotique à la Hongrie.
- 7) *Hunnenschlacht* (1857), d'après le tableau éponyme (1834) de Wilhelm von Kaulbach.
- 8) *Les Préludes* (1854), d'après l'ode éponyme extraite des *Nouvelles Méditations poétiques* (1849) d'Alphonse de Lamartine.
- 9) *Mazeppa* (1854), d'après le poème éponyme extrait du recueil *Les Orientales* (1829) de Victor Hugo.
- 10) *Orpheus* (1854), d'après un vase étrusque du Louvre et l'*Orphée* de Gluck.
- 11) *Prometheus* (1855), d'après la pièce de théâtre *Der entfesselte Prometheus* (1800) de Johann Gottfried Herder.
- 12) *Tasso, Lamento e Trionfo* (1854), d'après la pièce de théâtre *Torquato Tasso* (1790) de Johann Wolfgang von Goethe.
- 13) *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881), d'après un dessin du peintre hongrois Mihàli Zichy.

# Treize poèmes symphoniques de Liszt

- 1) *Ce qu'on entend sur la montagne* (1850), d'après un poème extrait du recueil *Les Feuilles d'automne* (1831) de **Victor Hugo**.
- 2) *Die Ideale* (1857), d'après le poème éponyme (1796) de **Friedrich von Schiller**.
- 3) *Festklänge* (1854), sans « programme officiel ».
- 4) *Hamlet* (1876), d'après la pièce de théâtre éponyme (1603) de **William Shakespeare**.
- 5) *Héroïde funèbre* (1857), inspirée par la Révolution de Juillet (Paris, 1830 ).
- 6) *Hungaria* (1856), en hommage patriotique à la Hongrie.
- 7) *Hunnenschlacht* (1857), d'après le tableau éponyme (1834) de Wilhelm von Kaulbach.
- 8) *Les Préludes* (1854), d'après l'ode éponyme extraite des *Nouvelles Méditations poétiques* (1849) d'**Alphonse de Lamartine**.
- 9) *Mazeppa* (1854), d'après le poème éponyme extrait du recueil *Les Orientales* (1829) de **Victor Hugo**.
- 10) *Orpheus* (1854), d'après un vase étrusque du Louvre et l'*Orphée* de Gluck.
- 11) *Prometheus* (1855), d'après la pièce de théâtre *Der entfesselte Prometheus* (1800) de **Johann Gottfried Herder**.
- 12) *Tasso, Lamento e Trionfo* (1854), d'après la pièce de théâtre *Torquato Tasso* (1790) de **Johann Wolfgang von Goethe**.
- 13) *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881), d'après un dessin du peintre hongrois Mihàli Zichy.

# Treize poèmes symphoniques de Liszt

- 1) *Ce qu'on entend sur la montagne* (1850), d'après un poème extrait du recueil *Les Feuilles d'automne* (1831) de **Victor Hugo**.
- 2) *Die Ideale* (1857), d'après le poème éponyme (1796) de **Friedrich von Schiller**.
- 3) *Festklänge* (1854), sans « programme officiel ».
- 4) *Hamlet* (1876), d'après la pièce de théâtre éponyme (1603) de **William Shakespeare**.
- 5) *Héroïde funèbre* (1857), inspirée par la Révolution de Juillet (Paris, 1830 ).
- 6) *Hungaria* (1856), en hommage patriotique à la Hongrie.
- 7) *Hunnenschlacht* (1857), d'après le tableau éponyme (1834) de **Wilhelm von Kaulbach**.
- 8) *Les Préludes* (1854), d'après l'ode éponyme extraite des *Nouvelles Méditations poétiques* (1849) d'**Alphonse de Lamartine**.
- 9) *Mazeppa* (1854), d'après le poème éponyme extrait du recueil *Les Orientales* (1829) de **Victor Hugo**.
- 10) *Orpheus* (1854), d'après un **vase étrusque du Louvre** et l'*Orphée* de Gluck.
- 11) *Prometheus* (1855), d'après la pièce de théâtre *Der entfesselte Prometheus* (1800) de **Johann Gottfried Herder**.
- 12) *Tasso, Lamento e Trionfo* (1854), d'après la pièce de théâtre *Torquato Tasso* (1790) de **Johann Wolfgang von Goethe**.
- 13) *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881), d'après un dessin du peintre hongrois **Mihàli Zichy**.

# Œuvre lisztienne composées à partir d'œuvres visuelles

D'après: LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, *La musique de Liszt et les arts visuels*, Paris, Hermann, 2009, p. 31-32.

## PIANO

*Sposalizio*, d'après Raphaël (1483-1520), lui-même s'étant inspiré de son maître Le Pérugin.

*Il Penseroso* et *La Notte*, d'après Michel-Ange (1475-1564).

## ORCHESTRE

La *Hunnenschlacht* inspirée du tableau du peintre Wilhelm von Kaulbach (1805-1874).

Le *Totentanz*, qui puise son inspiration au Campo Santo de Pise dans la fresque *Le Triomphe de la Mort* de Buonamico Buffalmacco (1262-1340) et les gravures sur bois de Hans Holbein le Jeune (1497-1543).

*Von der Wiege bis zum Grabe*, d'après un dessin du peintre Mihàli Zichy (1827-1906).

*Orpheus*, composé d'après un vase étrusque du Louvre et lié dans une certaine mesure à l'*Orphée* de Gluck.

L'oratorio *La Légende de Sainte Élisabeth* d'après les fresques du peintre Moritz von Schwind (1804-1871).

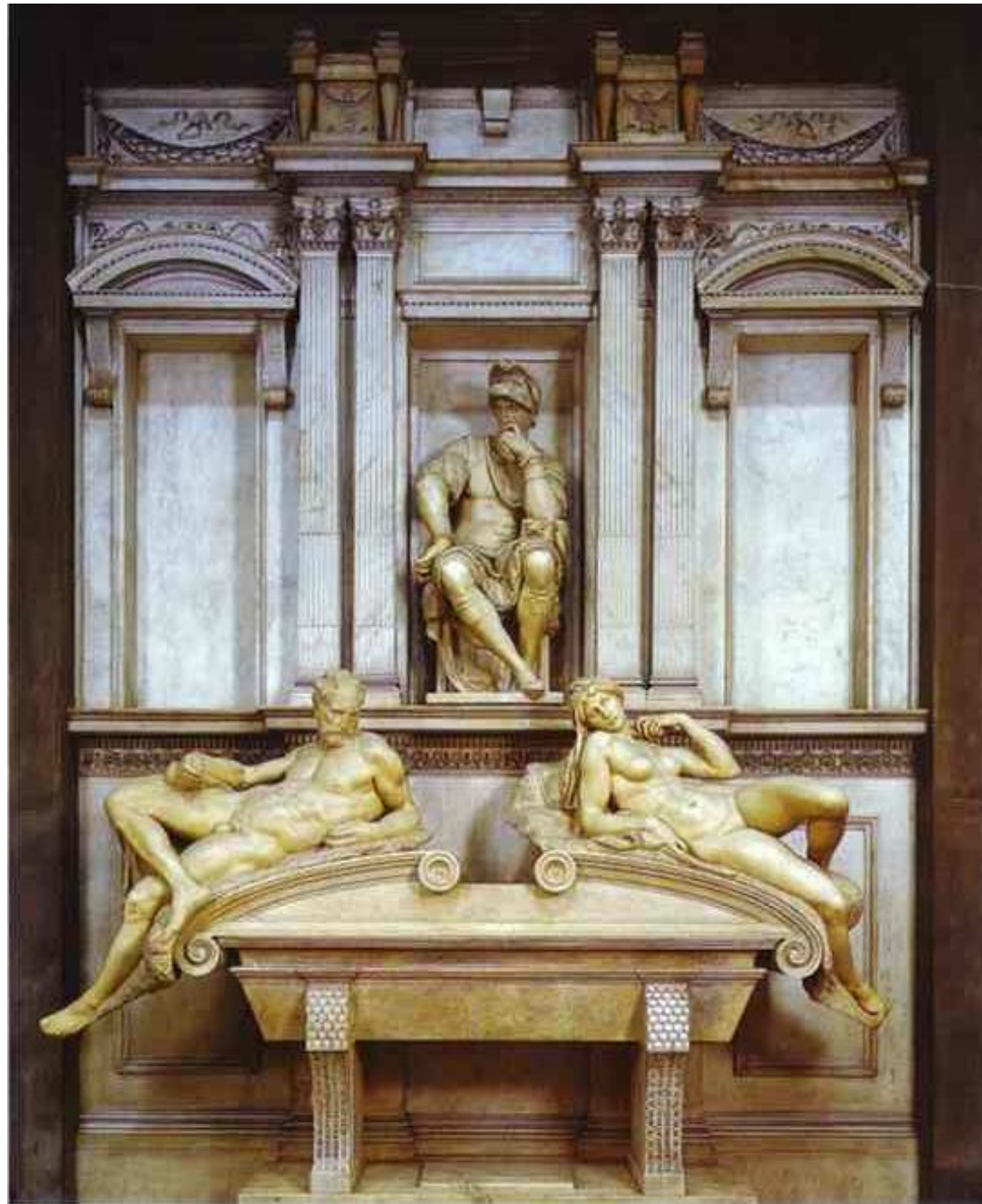
La *Dante symphonie* qui aurait dû s'appuyer sur des œuvres du peintre Bonaventura Genelli (1798-1868).

La *Faust Symphonie* prend sa source dans les œuvres du peintre Ary Scheffer (1795-1858) au départ, mais Liszt s'en écarte très rapidement pour s'appuyer sur le texte littéraire de Goethe.

*Sposalizio della vergine (Le Mariage de la Vierge)*, huiles sur toile du Pérugin et de Raphaël (à gauche, 234 x 186 cm, 1501-1504, Musée des Beaux-Arts de Caen ; à droite, 174 x 121 cm, 1504, Pinacoteca di Brera, Milan)



Michel-Ange, *Tombe de Laurent de Médicis* (1520-34)



Michel-Ange, *Tombe de Julien de Médicis* (1520-34)



## 2. Il Penseroso

Lento

mf

rinfz.

f

sotto voce pesante

cresc.

f

dim. rit.

p espressivo

rinfz.

rit.

mf

*Die Hunnenschlacht*  
(1834-1837) de  
Wilhelm von Kaulbach  
(1805-1874), huile sur  
toile, 137 x 172 cm,  
Stuttgart, Staatsgalerie.



# Franz Liszt (1811-1886)

*Die Hunnenschlacht (La Bataille des Huns, 1857)*, poème symphonique d'après le tableau éponyme de Wilhelm von Kaulbach (1834)

=> Description de la bataille des champs Catalauniques qui a opposé en 451 après Jésus-Christ les forces coalisées romaines, gallo-romaines et germaniques dirigées par le patrice romain Aetius à l'armée des Huns conduite par Attila.

<https://www.youtube.com/watch?v=6v2Zxq9wVM0> (enregistrement audio avec partition)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP112778-PMLP43125-S105-Hunnenschlacht.pdf> (partition d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP18169-Liszt - S105\\_Symphonic\\_Poem\\_No11\\_Hunnenschlacht\\_\(Stradal\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP18169-Liszt - S105_Symphonic_Poem_No11_Hunnenschlacht_(Stradal).pdf) (réduction pour piano)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Hunnenschlacht\\_\(Liszt\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hunnenschlacht_(Liszt))

*Trionfo della Morte* (*Triomphe de la Mort*, 1336-1341),  
fresque de Buonamico Buffalmacco (1336-1341),  
560 x 1500 cm, Campo Santo, Pise



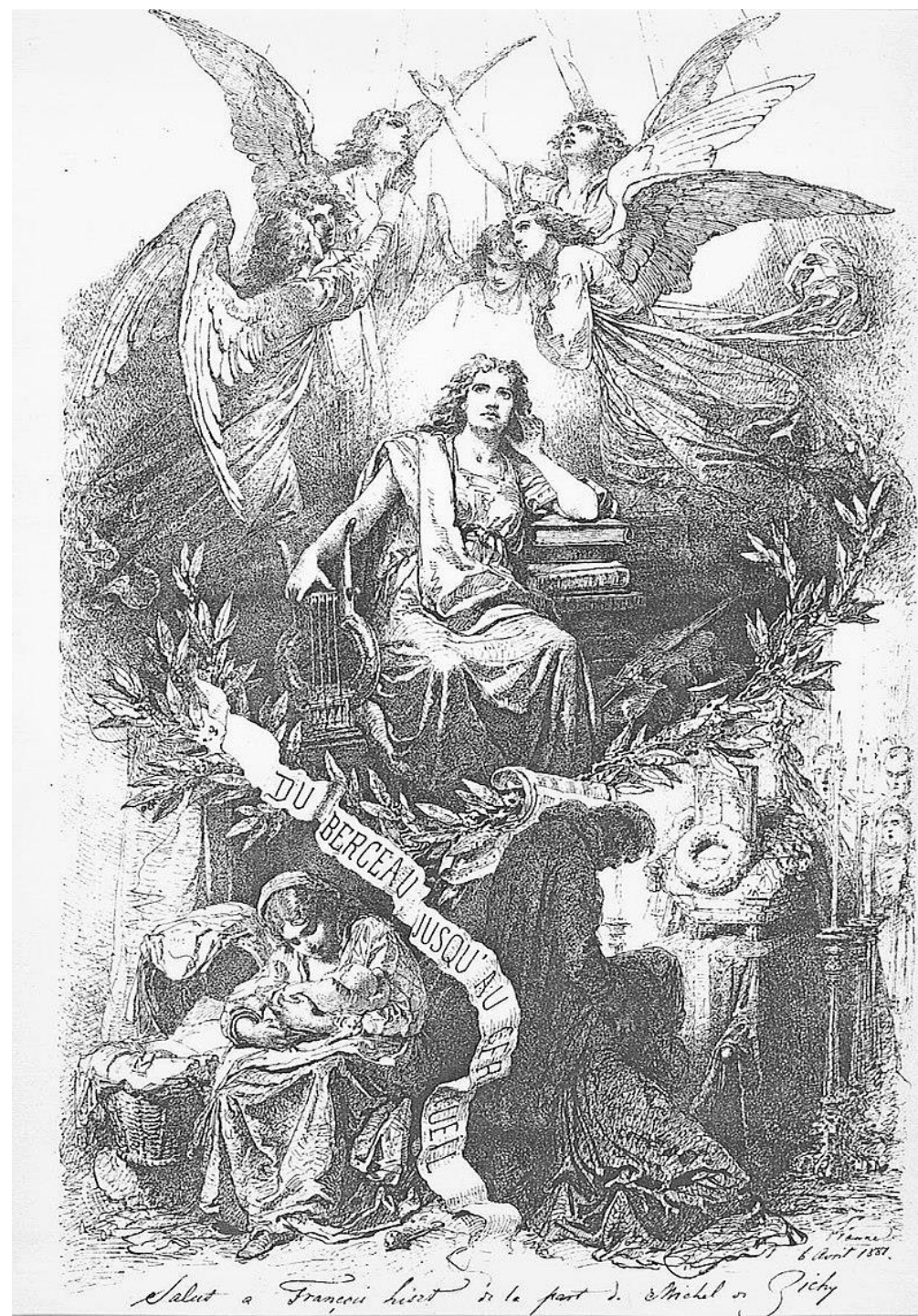
Extraits du cycle de gravures sur bois *La Danse macabre* (1530)  
de Hans Holbein le Jeune (1497-1543)



Extraits du cycle de gravures sur bois *La Danse macabre* (1530)  
de Hans Holbein le Jeune (1497-1543)



*Von der Wiege bis zum Grabe,*  
gravure d'après le dessin de  
Mihàli Zichy (1827-1906)



# Franz Liszt (1811-1886)

*Von der Wiege bis zum Grabe* (*Du berceau jusqu'à la tombe*, 1881), 13<sup>e</sup> et dernier poème symphonique de Liszt, d'après un dessin du peintre hongrois Mihàli Zichy.

Structure en trois mouvements :

1. *Die Wiege (Le berceau)*
2. *Der Kampf ums Dasein (La lutte pour la vie)*
3. *Zum Grabe, die Wiege des zukünftigen Lebens*  
(*Dans la tombe, le berceau de la vie à venir*)

<https://www.youtube.com/watch?v=zHnr4JWeWOs> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP20416-PMLP47522-Liszt Werke - Von der Wiege bis zum Grabe.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4a/IMSLP20416-PMLP47522-Liszt_Werke_-_Von_der_Wiege_bis_zum_Grabe.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Von\\_der\\_Wiege\\_bis\\_zum\\_Grabe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Von_der_Wiege_bis_zum_Grabe)

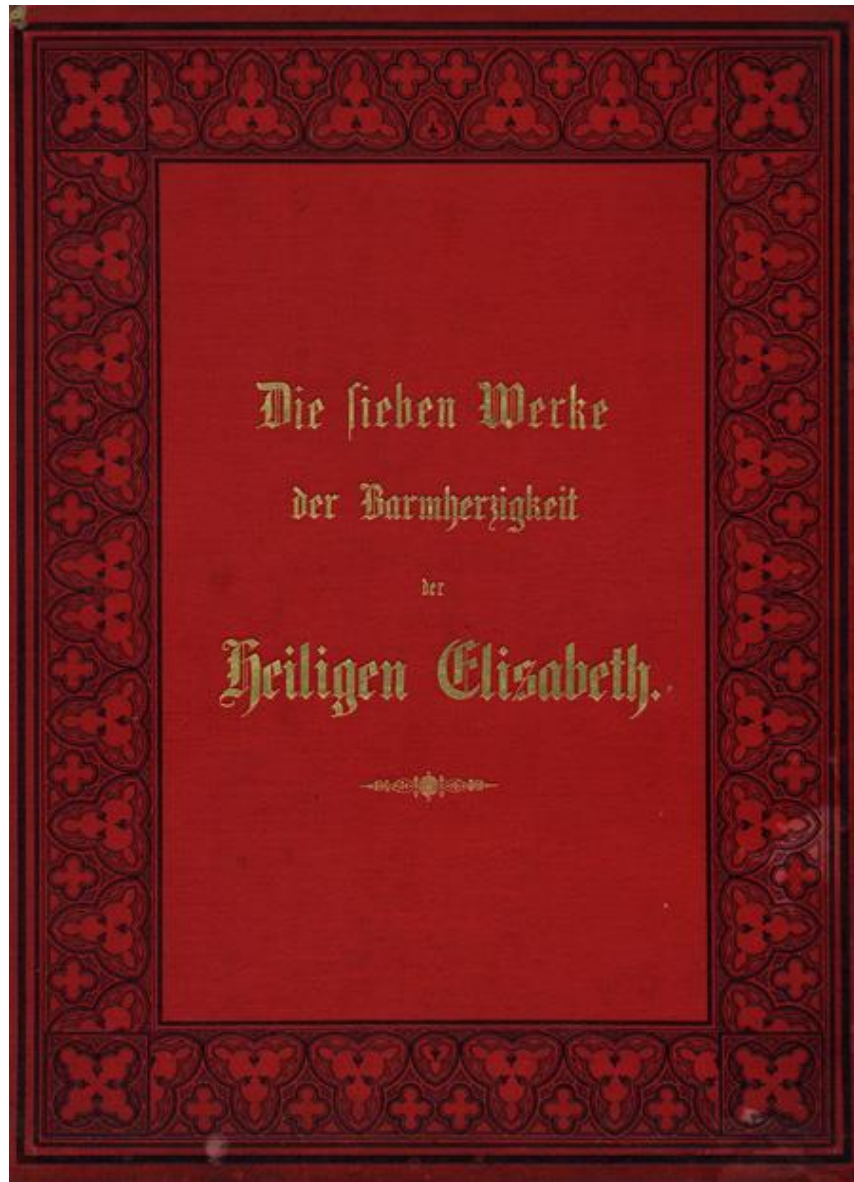
Musicien étrusque,  
*Tomba del Triclinio*, Tarquinia  
(Italie), fresque,  
470 avant J.-C.,  
hauteur : 130 cm



Cycle de fresques de Moritz von Schwind (1804-1871) sur Sainte-Elisabeth [de Hongrie], Wartburg, Eisenach (Allemagne)



Gravures d'après le cycle de fresques de Moritz von Schwind  
(1804-1871) sur Sainte-Elisabeth, Wartburg, Leipzig (Allemagne)









Die Kranken pflegen.



Die Todten begraben.

Bonaventura Genelli (1798-1868), *Minos jugeant les damnés, dans l'enfer de Dante*,  
dessin à l'encre, 30,5 x 47,6 cm



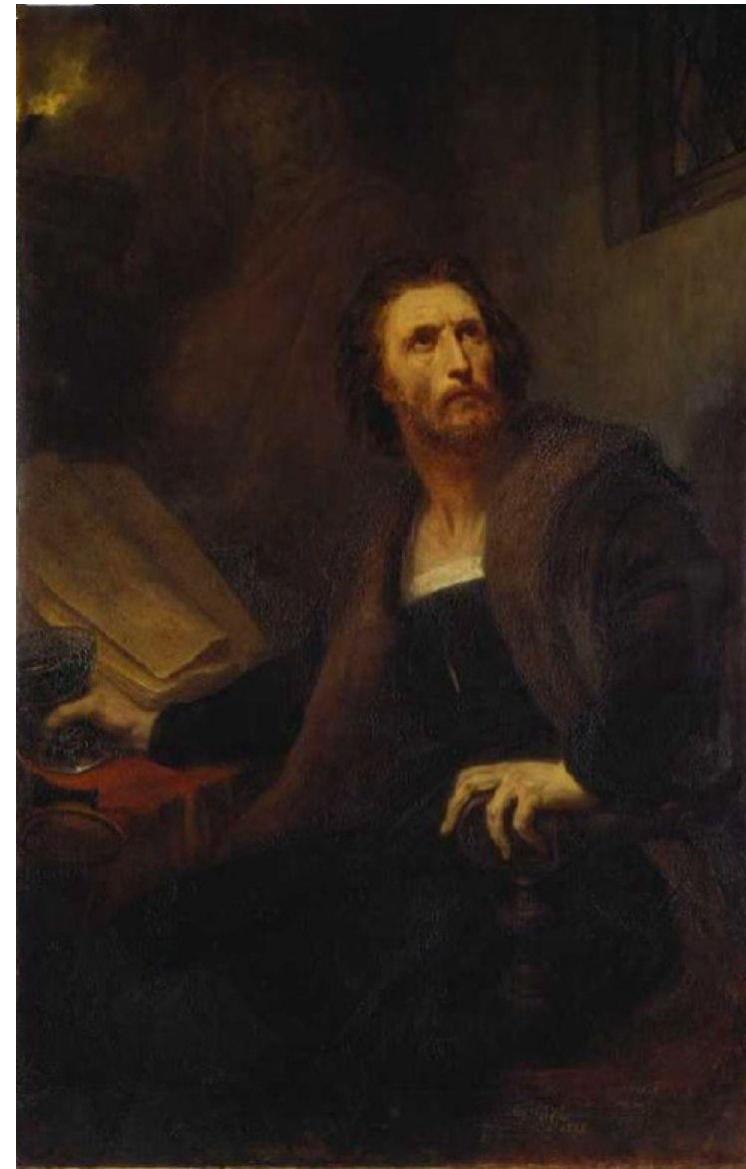
Bonaventura Genelli (1798-1868), *Paolo et Francesca*,  
dessin à l'encre



Bonaventura Genelli (1798-1868), *Guido da Montefeltro*,  
dessin à l'encre, Casa di Dante, Rome



Ary Scheffer (1795-1858), 1) *Faust dans son laboratoire* (1840),  
huile sur toile ; 2) *Faust et la coupe de poison* (1858), huile sur toile,  
162 x 102 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg



Ary Scheffer (1795-1858), 1) *Faust et Marguerite dans le jardin* (1846),  
huile sur toile ; 2) *Marguerite à la fontaine* (1858), huile sur toile,  
160 x 101 cm, The Wallace Collection, Londres



Ary Scheffer (1795-1858), 1) *Marguerite dans l'église* (1844), huile sur toile, 62 x 39 cm ; 2) *Marguerite sortant de l'église* (1838), huile sur toile, Detroit Institute of Arts, Detroit



Ary Scheffer (1795-1858), 1) Marguerite, *Marthe et la boîte à bijoux* (c. 1840-1850), huile sur toile, Dordrechtsmuseum, Dordrecht (Pays-Bas) ; 2) *Marguerite tenant son enfant mort* (1846), huile sur toile, Musée de la vie romantique, Paris.



# Le genre du poème symphonique après Franz Liszt

**Compositeurs slaves** : Bedřich Smetana (1824-1884), Antonin Dvořak (1841-1904)

**Compositeurs russes** : Mily Balakirev (1837-1910), Alexandre Borodine (1833-1887), Modeste Moussorgski (1839-1881), Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893), Alexandre Glazounov (1865-1936), Anatole Liadov (1855-1914), Igor Stravinsky (1882-1971), Alexandre Mossolov (1900-1973)

**Compositeurs français** : César Franck (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899), Paul Dukas (1865-1935), Charles Koechlin (1867-1950)

**Compositeurs allemands** : Hugo Wolf (1860-1903), Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945)

**Autres compositeurs** : Jean Sibelius (1865-1957), Ottorino Respighi (1879-1936), Béla Bartók (1881-1945), Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

## Essor du poème symphonique

[*Guide des genres de la musique occidentale, op. cit., p. 968-969*]

L'accueil le plus favorable à l'innovation lisztienne a lieu chez les **compositeurs slaves**, le genre se chargeant souvent chez eux de connotations patriotiques, notamment avec **Bedřich Smetana** (1824-1884, *Richard III*, 1858 ; *Le Camp de Wallenstein*, 1859 ; *Hakon Jarl*, 1861 ; *Ma Patrie* « *Ma Vlast* », 1874-1879 ; *Vysehrad*, 1874 ; *La Moldau* « *Vlatva* », 1874 ; *Sarka*, 1875 ; *Par les prés et les bois de Bohême*, 1875 ; *Tabor et Blanik*, 1878-1879) et **Antonin Dvořak** (1841-1904, 5 poèmes symphoniques composés en 1896-1897, *Vodianik*, *La Sorcière de midi*, *Le Rouet d'or*, *La Colombe sauvage*, *Chant héroïque*).

Ils sont très rapidement suivis par les **compositeurs russes** **Mily Balakirev** (1837-1910, *Tamara* ou *Thamar*, 1867-1882, sur un poème de Lermontov), **Alexandre Borodine** (1833-1887, *Dans les steppes de l'Asie centrale*, 1880), **Modeste Moussorgski** (1839-1881, *Une nuit sur le mont Chauve*, 1867 ; *Les Tableaux d'une exposition*, 1874), **Nicolai Rimski-Korsakov** (1844-1908, *Sadko*, 1867, et, bien qu'en quatre mouvements et intitulée *Suite symphonique*, la très populaire *Shéhérazade*, 1888), **Piotr Ilyitch Tchaïkovski** (1840-1893, essentiellement auteur de ballets et d'ouvertures, mais compositeur tout de même de *Fatum*, 1868 ; *Roméo et Juliette*, 1872-1886 ; *Francesca da Rimini*, 1876 ; *Le Voiévode*, 1890), **Alexandre Glazounov** (1865-1936, *Stenka Razine*, 1886 ; *La Forêt*, 1887 ; *La Mer*, 1889 ; *Le Printemps*, 1891), **Anatole Liadov** (1855-1914, *Baba-Yaga*, 1904 ; *Le Lac enchanté*, 1909 ; *Kikimora*, légende symphonique, 1909) et **Alexandre Mossolov** (1900-1973), dont *Les fonderies d'acier* (1926), extraits d'un ballet, fondent le courant machiniste caractérisé par des rythmes motoriques.

# Bedřich Smetana (1824-1884)

***La Moldau « Vlatva »*** (1874), poème symphonique

<https://www.youtube.com/watch?v=dyV-qqKv9Qc> (enregistrement audio)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP20152-PMLP05549-Smetana-VltavaFSbh.pdf> (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ma\\_patrie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ma_patrie)

# Alexandre Borodine (1833-1887)

***Dans les steppes de l'Asie centrale*** (1880), poème symphonique

[https://www.youtube.com/watch?v=cfY23\\_C87dI](https://www.youtube.com/watch?v=cfY23_C87dI) (enregistrement audio)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP687583-PMLP3599-Borodin\\_In\\_the\\_Steppes\\_of\\_Central\\_Asia\\_-\\_Conductor\\_Score.PDF](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP687583-PMLP3599-Borodin_In_the_Steppes_of_Central_Asia_-_Conductor_Score.PDF) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Dans\\_les\\_steppes\\_de\\_l'Asie\\_centrale](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dans_les_steppes_de_l'Asie_centrale)

**Igor Stravinsky** (1882-1971), auteur essentiellement de ballets, a donné un unique poème symphonique, *Le Chant du rossignol* (1917), issu de l'opéra du même nom, de même que **Béla Bartók** (1881-1945), dont le seul poème symphonique est une œuvre de jeunesse, hommage au héros de la révolution hongroise de 1848, *Kossuth* (1903).

Si Debussy n'a pas à proprement parler composé de poème symphonique – on peut tout de même rapprocher du genre *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou *Les Nocturnes* pour l'orchestre –, **l'école française** a cependant été assez favorable au genre, depuis **César Franck** (1822-1890, *Les Éolides*, 1875-1876 ; *Le Chasseur maudit*, 1883 ; *Les Djinns*, 1884 ; *Psyché*, 1887-1888), **Vincent d'Indy** (1851-191, *Wallenstein*, 1874-1887 ; *Istar, variations symphoniques*, 1896 ; *Jour d'été à la montagne, triptyque symphonique*, 1905), **Henri Duparc** (1848-1933, *Lenore*, 1875), **Ernest Chausson** (1855-1899, *Viviane*, 1882 ; *Soir de fête*, 1897-1898), **Camille Saint-Saëns** (1835-1921, *Le Rouet d'Omphale*, 1871 ; *Phaéton*, 1873 ; *Danse macabre*, 1874 ; *La Jeunesse d'Hercule*, 1876, et d'une certaine façon, le *Carnaval des animaux, Grande fantaisie zoologique*, 1886), jusqu'au très célèbre *Apprenti sorcier, scherzo symphonique* (1897) de **Paul Dukas** (1865-1935), d'après le poème *Der Zauberlehrling* de Goethe, musique si brillamment mise en images par Walt Disney, ou enfin **Charles Koechlin** (1867-1950), *La Course du printemps*, 1925 ; *La Cité nouvelle*, 1938 ; *Le Buisson ardent*, 1938/1945, et le bijou que constituent *Les Bandor-Log*, 1939-1940, d'après Rudyard Kipling).

# Camille Saint-Saëns (1835-1921)

**La Danse macabre** (1874), poème symphonique opus 40

<https://www.youtube.com/watch?v=ZDWMoJz8OYU> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP21204-PMLP05008-Saint-Saëns - Danse Macabre, Op. 40 \(orch. score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP21204-PMLP05008-Saint-Saëns_-_Danse_Macabre,_Op._40_(orch._score).pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse\\_macabre\\_\(Saint-Saëns\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Danse_macabre_(Saint-Saëns))

Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=eBPtuYjG8Ko> (émission de Jean-François Zygel)

# Paul Dukas (1865-1935)

**L'Apprenti sorcier** (1897), poème symphonique

<https://www.youtube.com/watch?v=3A0JfsJt98Y> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP06574-'Apprenti\\_Sorcier\\_\(score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/05/IMSLP06574-'Apprenti_Sorcier_(score).pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Apprenti\\_sorcier\\_\(Dukas\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Apprenti_sorcier_(Dukas))

**L'école allemande** reste assez fermée à ce courant, à de légères exceptions près, comme le *Penthesilea* (1883-1885) d'**Hugo Wolf** (1860-1903). **Elle devait pourtant donner naissance au second grand maître du genre, après Liszt, en la personne de Richard Strauss** (1864-1949, *Aus Italien*, 1886 ; *Macbeth*, 1887-1888/1889 ; *Don Juan*, 1888 ; *Mort et Transfiguration* « *Tod und Verklärung* », 1887-1888 ; *Till Eulenspiegel*, 1895 ; *Also sprach Zarathustra*, 1896 ; *Don Quichotte*, poème symphonique avec violoncelle principal, 1897 ; *Une vie de héros* – « *Ein Heldenleben* », 1899). **Tous ses poèmes symphoniques datent d'avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et donc précèdent ses grands opéras**, mais constituent autant de pièces maîtresses, d'une pâte orchestrale à la légèreté sans pareille, d'une tonalité élargie et d'une richesse formelle rare, telles la fugue au thème de douze sons et la fin bitonale d'*Also sprach Zarathustra*.

Sous l'influence de Strauss, les compositeurs de l'école de Vienne devaient aussi s'y intéresser, avant de s'en détourner. D'**Arnold Schoenberg** (1874-1951), on peut d'une certaine façon citer *La Nuit transfigurée* (1899) dans sa version pour orchestre à cordes, mais son réel poème symphonique est *Pelléas et Mélisande* (1902-1903). Il existe aussi un ample poème symphonique, sans numéro d'opus et désormais enregistré, d'**Anton Webern** (1883-1945, *Im Sommerwind*, 1904).

Quelques autres pays ont importé le genre, comme l'Italie, avec **Ottorino Respighi** (1879-1936, *Les Fontaines de Rome*, 1916 ; *Les Pins de Rome*, 1923 ; *Les Fêtes romaines*, 1928) ou le Brésil avec **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959, *Amazonas*, 1917). **Le troisième et dernier maître du genre fut finlandais, et exprima les paysages et les légendes nordiques comme nul autre : Jean Sibelius** (1865-1957), *En Saga*, 1892/1901 ; *Quatre légendes pour orchestre* ou *Suite de Lemminkainen*, 1895-1896 ; *Finlandia*, tableau symphonique, 1899 ; *La Fille de Pohjola*, fantaisie symphonique, 1906 ; *Chevauchée nocturne et Lever de soleil*, 1907 ; *Le Barde*, 1913 ; *Luonnotar*, poème symphonique pour soprano et orchestre, 1913 ; *Les Océanides*, 1913-1914 ; et peut-être son sommet, *Tapiola*, 1926).

# Richard Strauss (1864-1949)

**Also sprach Zarathustra** (1896) opus 30, poème symphonique inspiré du poème philosophique éponyme de Friedrich Nietzsche

<https://www.youtube.com/watch?v=D4d88IgvhK4> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP08190-Strauss\\_Also\\_sprach\\_Zarathustra\\_op.30\\_fs.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0d/IMSLP08190-Strauss_Also_sprach_Zarathustra_op.30_fs.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Ainsi\\_parlait\\_Zarathoustra\\_\(Strauss\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Ainsi_parlait_Zarathoustra_(Strauss))

**Don Quichotte** (1897) opus 35, poème symphonique avec violoncelle principal, inspiré du roman éponyme de Miguel de Cervantes

[https://www.youtube.com/watch?v=Un6zfgAJi8I&list=OLAK5uy\\_ktAgf1smxGSeObVxtG3-HH3sfQuX-mxsc](https://www.youtube.com/watch?v=Un6zfgAJi8I&list=OLAK5uy_ktAgf1smxGSeObVxtG3-HH3sfQuX-mxsc) (enregistrement audio)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP18787-PMLP04977-Strauss\\_-\\_Don\\_Quixote,\\_Op.\\_35\\_\(orch.\\_score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP18787-PMLP04977-Strauss_-_Don_Quixote,_Op._35_(orch._score).pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Don\\_Quichotte\\_\(Strauss\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_(Strauss))

IV.

Le concerto

# Le concerto

- IV. 1 Définitions
- IV. 2 Le concerto pour piano
- IV. 3 Le concerto pour violon
- IV. 4 Autres concertos

# IV. 1

## Définitions

« **Concerto** », in : CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1825, 2<sup>e</sup> éd., vol. 1, p. 133-135.

« CONCERTO, s. m. Mot italien francisé. On appelle *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement d'orchestre ; et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur.

Le *concerto* a été inventé pour placer en première ligne l'instrument favori, et le présenter de la manière la plus avantageuse, en établissant des contrastes entre le fracas harmonique d'un orchestre nombreux et les doux accen[t]s, les brillantes périodes du virtuose. Tout ce que l'archet ou l'embouchure ont de mélodie, tout ce que l'art de combiner les traits et les difficultés offre de plus audacieux, est prodigué dans le *concerto*. Il s'agit de briller et de varier les charmes de l'exécution ; ainsi rien n'est oublié. La musique de chant, celle destinée au quatuor, au grand orchestre, peuvent être composées dans le silence du cabinet. Le *concerto* doit être créé, élaboré sur l'instrument même. Il est des traits, des passages que les doigts improvisent sans le secours de l'imagination, et qui se trouvent faits avant que l'on ait pu penser qu'il fût

possible de les faire. D'après cela il est inutile de dire que le concerto de *violon* ne peut être composé que par un excellent violoniste, celui de piano par un pianiste, et que chaque instrument ayant ses ressources et ses agrément[s] particuliers, on n'exécutera point sur un instrument quelconque le *concerto* inventé et disposé pour un autre, sans lui faire perdre tous ses charmes : c'est ce qui est arrivé, quand on a voulu arranger des *concertos* de violon pour le piano.

Le *concerto* est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution. Il ne s'agit pas, comme dans la sonate, de jouer régulièrement et en mesure : il faut savoir presser et ralentir à propos, et surtout ne pas se laisser entraîner par l'orchestre, qui, dans les tutti, tend toujours à presser, principalement dans le second et le troisième, attendu qu'il y est excité par la partie principale qui a donné plus de rapidité au trait pour le terminer avec chaleur et véhémence. Il faut avoir soin de commencer le second solo dans le mouvement du premier. Il est permis de ralentir les passages consacrés aux effets de mélodie, et d'animer ceux qui doivent faire admirer l'agilité de l'exécutant.

Dire qu'une personne joue le *concerto*, c'est la désigner comme possédant à fond son instrument. »

« **Concerto** », in : ESCUDIER, Léon et Marie, *Dictionnaire de musique théorique et historique*, Paris, E. Dentu, 1872, 5<sup>e</sup> éd., p. 137.

« CONCERTO. On appelle concerto une pièce de musique faite pour quelque instrument particulier, avec accompagnement d'orchestre. Il y a des concertos de piano, de violon, de flûte, etc. Un concerto est ordinairement composé d'un allégo, d'un adagio et d'un rondeau. Le concerto a pris, depuis quelque temps, plus de développement et s'est élevé presque à la hauteur de la symphonie.

Le concerto a été inventé pour placer en première ligne l'instrument favori, et le présenter de la manière la plus avantageuse, en établissant des contrastes entre l'ensemble d'un orchestre nombreux et les doux accents, les brillantes périodes du virtuose. Le concerto est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution. On nomme *tutti* les passages du concerto pendant lesquels l'orchestre joue seul. »

« **Concerto** », in : RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique [...], traduit d'après la quatrième édition, revu et augmenté par Georges Humbert*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>, 1899, p. 154-155.

« Concerto (all. *Konzert*). 1. Morceau de musique de grandes dimensions pour un instrument solo et, dans la règle, avec accompagnement d'orchestre ; le concerto offre à l'exécutant de grandes difficultés techniques et lui fournit l'occasion de révéler sa virtuosité (concerto de piano, de violon, etc.). La forme du concerto correspond à celle de la sonate (voir ce mot) et de la symphonie, avec les quelques modifications qu'exige son adaptation au but indiqué. À la place de la double exécution des thèmes, ceux-ci sont généralement présentés d'une manière concise par l'orchestre et développés dans la suite par l'instrument solo. Un peu avant la fin du premier (parfois aussi du dernier) mouvement, un point d'orgue sur un accord de quarte-sixte permet d'intercaler dans le concerto une fantaisie libre sur les thèmes principaux de l'œuvre (voir cadence). 2.). Parfois aussi le concerto est écrit pour deux ou plusieurs instruments soli, avec accompagnement d'orchestre ; il prend alors le nom de double, triple ou quadruple concerto. Les anciens concertos (Bach, Haendel, etc.), qui n'ont pas encore de partie de développement proprement dite, présentent les thèmes vers le milieu du premier mouvement dans différentes tonalités voisines de la principale, ce qui donne naissance à une sorte de rondo. [...] »

PROUT, Ebenezer, « **Concerto** », in : FULLER MAITLAND, John Alexander (éd.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, New York/Londres, The Macmillan Company, 1908, vol. 1, p. 579.

« [...] The innovations introduced by **Beethoven** in the form of the concerto were numerous and important. Foremost among these was the greater prominence given to the orchestra. In the concertos of Mozart, except in the tuttis, the orchestra has little to do beyond a simple accompaniment of the soloist, but **with Beethoven, especially in his later concertos, the instrumental parts have really symphonic importance. Beethoven was also the first to connect the second and third movements** (see concertos in G and E flat), an example which was imitated by Mendelssohn, in whose pianoforte concertos in G minor and D minor all the movements follow continuously. **Beethoven, moreover, in his concertos in G and E flat, broke through the custom of beginning the work with a long tutti for the orchestra** ; in the former the piano begins alone, and in the latter it enters at the second bar. It is worthy of remark that the same experiment had been once, and only once, tried by Mozart, in his little-known concerto in Eb (Köchel, 271), where the piano is introduced at the second bar. One more innovation of importance remains to be noticed. **In his concerto in Eb, op. 73, Beethoven, instead of leaving a pause after the 6-4 chord for the customary cadenza, writes his own in full**, with the note 'Non si fà, una Cadenza, ma attacca subito il seguente'—'Do not make a cadenza, but go on at once to the following.' His cadenza has the further peculiarity of being accompanied from the nineteenth bar by the orchestra. Another curious example of an accompanied cadenza is to be found in that which Beethoven has written for his pianoforte arrangement of his violin concerto, op. 61, through a considerable part of which the piano is accompanied by the drums, which give the chief subject of the movement.

It is evident that the example of Beethoven in his Eb concerto led the way to **the disuse of the introduced cadenza in the first movement**. Neither **Mendelssohn** nor **Brahms** has inserted one at all in pianoforte concertos ; and where such is intended, composers mostly write out in full what they wish played, as for example Mendelssohn in his violin concerto, op. 64 (where, it may be remarked in passing, the cadenza is the middle of the first movement, and not at the end). **Schumann** (concerto in A minor, op. 54) and **Raff** (concerto in C minor, op. 185) have also both written their cadenzas in full.

The concertos written since those of Beethoven have been mostly constructed upon the lines he laid down. The introductory tutti has been shortened (as in Mendelssohn's, Schumann's, and Raff's concertos), though occasionally works are still written in the older form, the most striking example being **Brahms**'s concerto in D minor, in which the piano does not enter till the ninety-first bar. Sometimes also a quickening of the tempo is introduced at the end of the first movement (Schumann, op. 54 ; Grieg, op. 16). Various other modifications have been made by different composers, of which it is not necessary to speak in detail, as they are merely isolated examples, and have not, at least as yet, become accepted as models of the form. The two concertos for piano and orchestra by **Liszt** are constructed upon a plan so different from that generally adopted that they should rather be described as fantasias or rhapsodies than as concertos in the ordinary meaning of the term. Sometimes concertos are written for more than one solo instrument, and are then known as double, triple, etc., concertos as the case may be. The construction of the work is precisely the same as when composed for only one instrument. As examples may be named Bach's concertos for two violins, and for two, three, and four pianos ; Mozart's Concerto in Eb for two pianos, in F for three pianos, and in C for flute and harp ; Beethoven's triple concerto, op. 56, for piano, violin, and violoncello ; Brahms's concerto in C for violin and violoncello, op. 102 ; Maurer's for four violins and orchestra. Mendelssohn's autograph MSS., now in the Imperial Library at Berlin, contain two Concertos for two pianos and orchestra, and one for piano and violin, with strings. »

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « Le concerto », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 285.

« [...] De nombreux compositeurs s'inscrivent malgré tout dans la tradition du concerto, depuis les 5 concertos pour piano de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), les 2 concertos pour piano et surtout celui pour violon de Felix Mendelssohn (1809-1847), le *Concerto pour piano* d'Edvard Grieg (1843-1907), les concertos pour piano, pour violon, et particulièrement celui pour violoncelle d'Antonin Dvořak (1841-1904), les 5 concertos pour piano, 3 concertos pour violon, 2 concertos pour violoncelle et la 3<sup>e</sup> *Symphonie* avec orgue concertant de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Enfin, un compositeur comme Max Bruch (1838-1920) est presque exclusivement connu pour un très émouvant *Concerto pour violon* (1868).

Le compositeur qui incarne probablement au mieux une synthèse entre tradition et modernité est Johannes Brahms (1833-1897). Bien que son œuvre concertante ne soit pas particulièrement abondante (2 concertos pour piano, 1854-1859 et 1881, 1 pour violon, 1878, et un double pour violon et violoncelle, 1887), la dimension centrale de ces quelques opus s'impose tout naturellement. Chaque apparition de l'instrument soliste y reste un moment inoubliable, que ce soit le piano délicatement mélangé au cor du second concerto ou l'entrée du violon, par une cadence brillante et énergique environnée des instruments à vent, qui s'adoucit progressivement jusqu'à la reprise ornée du thème principal. Toutefois, la dimension symphonique tend chez Brahms à supplanter la dimension concertante. »

IV. 2

Le concerto pour piano

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cinq concertos pour piano et orchestre

Concerto pour piano et orchestre n° 3 en *ut* mineur opus 37 (1803)

[https://www.youtube.com/watch?v=6zocO3Uoa\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=6zocO3Uoa_Y) (enregistrement audio avec partition pour piano solo et réduction d'orchestre)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP43512-PMLP04244-Beethoven-Op037FSeu.pdf> (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_3\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_3_de_Beethoven)

Concerto pour piano et orchestre n° 5 en *mi* bémol majeur opus 73 (1811),  
dit « Empereur »

<https://www.youtube.com/watch?v=2Y5YTNkiCw> (enregistrement audio avec partition pour piano solo et réduction d'orchestre)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP43514-PMLP03875-Beethoven-Op073FSeu.pdf> (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_5\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_5_de_Beethoven)

# Frédéric Chopin (1810-1849)

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en *mi* mineur opus 11 (1830)

<https://www.youtube.com/watch?v=R3azyotbXgg> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP48013-PMLP03805-Chopin- Piano Concerto No. 1, Op. 11 \(orch. score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4e/IMSLP48013-PMLP03805-Chopin- Piano Concerto No. 1, Op. 11 (orch. score).pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_1\\_de\\_Chopin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_1_de_Chopin)

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en *fa* mineur opus 21 (1829)

<https://www.youtube.com/watch?v=g4E6oagecBo> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP133613-PMLP03807-FChopin\\_Piano\\_Concerto\\_No.2,\\_Op.21\\_BH12.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d5/IMSLP133613-PMLP03807-FChopin_Piano_Concerto_No.2,_Op.21_BH12.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_2\\_de\\_Chopin](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_2_de_Chopin)

ABROMONT, Claude, MONTALEMBERT, Eugène de, « **Le concerto** », *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 284.

« L'apparition du genre du *Konzertstück* (voir son étude dans la section typologie), type de concerto en un seul mouvement ou en plusieurs mouvements enchaînés, fait par ailleurs évoluer le genre vers une écriture moins stéréotypée. En effet, ce n'est qu'à la lumière de cet éclairage que la forme originale du 1<sup>er</sup> mouvement du *Concerto pour piano et orchestre op. 54* (1845) de **Schumann** peut se comprendre (il s'agissait originalement, en 1841, d'une *Phantasie* présentant une succession de tempos et de caractères variés replacés dans la progression d'une grande forme sonate). La logique de l'enchaînement concerne jusque et y compris les deux mouvements qu'il ajoute ultérieurement, et qui partagent également thèmes et cellules intervalliques.

**Franz Liszt** (1811-1886) va encore plus loin dans cette direction. Ses 2 *Concertos pour piano* lui tenaient particulièrement à cœur et il les retravailla pendant de nombreuses années : le premier, en *mi* b majeur, est esquissé en 1830 et connaît des versions différentes en 1849, 1853 et 1856, tandis que le 2<sup>nd</sup> en *la* majeur, multiplie aussi les versions : 1839, 1849, 1853, 1857 et 1861 ! L'état d'esprit du 2<sup>nd</sup> se révèle profondément novateur. Pour cette œuvre cyclique, globalement en six mouvements enchaînés, le piano est littéralement incorporé à l'orchestre, réduit la plupart du temps à une ou deux portées, et multipliant les solos (violoncelle, cor, flûte, hautbois, clarinette, etc.), aboutissant à une œuvre intime, chaleureuse, proche de la musique de chambre, plutôt qu'au traditionnel conflit opposant un individu à la multitude. »

# Robert Schumann (1810-1856)

Concerto pour piano et orchestre en *la* mineur opus 54 (1845)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ynky7qoPnUU> (enregistrement vidéo)

<https://www.youtube.com/watch?v=4RQoJhFv2s> (enregistrement audio avec partition de piano solo et réduction d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP291223-PMLP03738-Schumann,\\_Robert\\_Werke\\_Breitkopf\\_Gregg\\_Serie\\_3\\_RS\\_16\\_Op\\_54\\_scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP291223-PMLP03738-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_3_RS_16_Op_54_scan.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_de\\_Robert\\_Schumann](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_de_Robert_Schumann)

# Franz Liszt (1811-1886)

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en *mi* bémol majeur S. 124 (1855)

[https://www.youtube.com/watch?v=xm\\_m4pBxxk8](https://www.youtube.com/watch?v=xm_m4pBxxk8) (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP61367-PMLP02662-Liszt\\_Musikalische\\_Werke\\_1\\_Band\\_12\\_27.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP61367-PMLP02662-Liszt_Musikalische_Werke_1_Band_12_27.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_1\\_de\\_Liszt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_1_de_Liszt)

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en *la* majeur S. 125 (1861)

<https://www.youtube.com/watch?v=1Gu4Y5f3KMo> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP582777-PMLP2663-Liszt\\_\(1861\),\\_Second\\_Piano\\_Concerto\\_\(Full\\_Score\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP582777-PMLP2663-Liszt_(1861),_Second_Piano_Concerto_(Full_Score).pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_2\\_de\\_Liszt](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_2_de_Liszt)

# Johannes Brahms (1833-1897)

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en *ré* mineur opus 15 (1859)

<https://www.youtube.com/watch?v=rDhBywJ5zCU&t=10s> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP317582-PMLP02760-Brahms\\_Werke\\_Band\\_6\\_Breitkopf\\_JB\\_15\\_Op\\_15\\_scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP317582-PMLP02760-Brahms_Werke_Band_6_Breitkopf_JB_15_Op_15_scan.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_1\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_1_de_Brahms)

Concerto pour piano et orchestre n° 2 en *si* bémol majeur opus 83 (1881)

<https://www.youtube.com/watch?v=tWoFaPwbzqE> (enregistrement audio avec partition pour piano et réduction d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP317585-PMLP02761-Brahms\\_Werke\\_Band\\_6\\_Breitkopf\\_JB\\_16\\_Op\\_83\\_scan.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP317585-PMLP02761-Brahms_Werke_Band_6_Breitkopf_JB_16_Op_83_scan.pdf) (partition d'orchestre)

Voir : [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_2\\_de\\_Brahms](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_2_de_Brahms)

# Edvard Grieg (1843-1907)

Concerto pour piano et orchestre en *la* mineur opus 16 (1868)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ozn4C3AmEi0> (enregistrement audio avec partition pour piano solo et réduction d'orchestre)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP503994-PMLP3728-Grieg - Piano Concerto in A minor, Op.16.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP503994-PMLP3728-Grieg_-_Piano_Concerto_in_A_minor,_Op.16.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_de\\_Grieg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_de_Grieg)

# Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893)

3 concertos pour piano et orchestre, 1 concerto pour violon et orchestre, et plusieurs pièces concertantes pour piano, violon ou violoncelle et orchestre

Concerto pour piano et orchestre n° 1 en *si* bémol mineur opus 23 (1875)

<https://www.youtube.com/watch?v=8pqvCIFJS2E> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglks/usimg/f/f6/IMSLP105370-PMLP02744-Ciaikovskij - 23 - Piano Concerto n.1 bb \(2P\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglks/usimg/f/f6/IMSLP105370-PMLP02744-Ciaikovskij - 23 - Piano Concerto n.1 bb (2P).pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_piano\\_no\\_1\\_de\\_Tchaïkovski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_piano_no_1_de_Tchaïkovski)

## IV. 3

# Le concerto pour violon

PENESCO, Anne, « **Paganini, Niccolò** », in : FAUQUET, Joël-Marie (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 928-929.

« PAGANINI, Niccolò (Gênes, 27 octobre 1782-Nice, 27 mai 1840). Violoniste, guitariste et compositeur italien. Après avoir pris quelques leçons avec Servetto, il étudie probablement le violon avec Giacomo Costa puis, suivant les conseils d'A. Rolla, il travaille le contrepoint avec G. Ghiretti et la composition avec Ferdinando Paër. **Il connaît ses grands triomphes à partir de 1828, lors de ses tournées en Europe**, et donne notamment douze concerts à Paris en 1831 et dix l'année suivante. Associé à l'entreprise du Casino Paganini en 1837, le musicien y perdra une partie de sa fortune. Sa première apparition parisienne a lieu le 9 mars 1831. Longuement attendue et précédée d'une publicité telle qu'il a fallu prendre des mesures exceptionnelles afin de maintenir l'ordre au bureau de location, elle fait sensation : l'aspect physique de Paganini – maigreur extrême, regard perçant, chevelure noire contrastant avec la pâleur de son teint – digne d'un personnage des *Contes fantastiques* d'E. T. A. Hoffmann, et sa vie aventureuse impressionnent le public. **Son jeu fascine**. Il devient omniprésent ; **le talent des violonistes est inévitablement comparé au sien**, tandis que les autres instrumentistes en perdent leur identité : c'est ainsi que Félix Godefroid, par exemple, n'est plus appelé que « le Paganini de la harpe ». Théâtre des exploits du virtuose, l'Opéra accueillera en 1849 un « ballet fantastique » de Saint-Léon et Pugnani, intitulé *Le Violon du Diable*. **Les romantiques s'enthousiasment et s'inspirent de lui dans leurs œuvres ; parmi eux Chopin,**

**Schumann, Liszt et Berlioz qui lui destine la partie d'alto d'*Harold en Italie***. Les écrivains – Stendhal, Théophile Gautier, Balzac, Heine – ne sont pas moins admiratifs. Paganini suscite également toute une série d'ouvrages romanesques, mais aussi de livres spécialisés que l'on s'arrache en espérant découvrir des secrets : le docteur Bennati, médecin personnel de Paganini, publie sur son célèbre patient une *Notice physiologique* (1831), le violoniste allemand Carl Guhr fait paraître en 1832, en traduction française, son *Art de jouer du violon de Paganini*. Bien qu'elle prenne ses sources dans l'école baroque italienne, et spécialement dans les *Caprices* de Locatelli, **la technique de Paganini n'en paraît pas moins totalement nouvelle en raison de l'accumulation de difficultés qui la caractérise et en fait une sorte de prodige pyrotechnique constant**, ainsi que du style particulier du violoniste génois. Une attitude anticonventionnelle (épaule gauche surélevée et portée vers l'avant, coude gauche collé au corps) et une tenue d'archet tout aussi originale, avec un poignet d'une mobilité exceptionnelle, sont chez lui parfaitement adaptées à **un mécanisme hors du commun**. Sa main gauche, d'une grande extensibilité – elle peut embrasser simultanément une étendue de trois octaves, au lieu de deux pour une main normale – n'utilise pas le système traditionnel des positions et réalise d'acrobatiques écarts : octaves doigtées, dixièmes doubles, trilles à l'octave et à l'unisson. L'auriculaire, généralement faible chez la plupart des violonistes, possède chez lui une force prodigieuse qui lui permet de triller avec le 4<sup>e</sup> doigt et de l'utiliser avec aisance

dans les *pizzicati* de la main gauche. **Paganini exécute avec une adresse stupéfiante les démanchés les plus difficiles, passant sans transition du grave à l'aigu. Sa facilité d'intonation, qui se joue des modulations, lui fait parcourir toute l'étendue du violon en longs traits ascendants et descendants, parfois chromatiques ou hérissés d'altérations, et lui permet d'explorer les régions suraiguës de l'instrument avec une audace vertigineuse,** puisqu'il atteint la 16<sup>e</sup> position – aux confins de la touche –, alors que l'enseignement officiel du Conservatoire de Paris, à cette époque, s'arrête le plus souvent à la 7<sup>e</sup> position. Le virtuose italien exploite au maximum le timbre grave et profond de la 4<sup>e</sup> corde qu'il utilise seule faisant d'elle un violon tout entier, dans les *Trois Thèmes variés*, les *Sonates Maria-Luisa* et *Napoléon*, la majestueuse *Sonate sentimentale*, la *Sonate militaire* ou les *Variations sur la Prière de Moïse*. **Ses coups d'archet favoris sont le bariolage, le détaché très rapide parfois employé en *modo perpetuo*, et le *staccato* jeté qu'il fait de façon étourdissante. Il développe également le jeu polyphonique** – déjà recherché par les compositeurs allemands des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles –, **pratique volontiers la *scordatura***, non pas tant pour faciliter l'intonation ainsi qu'on l'a parfois écrit, que pour donner à la sonorité une couleur différente (qui peut aussi être obtenue en jouant sur la touche ou sur le chevalet) ou une brillance supplémentaire. **Il montre une prédilection pour les sons harmoniques artificiels**, à l'occasion chromatiques

ou (et) en engouement. Il note aussi de longs passages en *pizzicati*, donnant l'illusion d'un dialogue entre un chant *coll'arco* et son accompagnement en notes pincées, ce dernier pouvant encore être fait en *tremolo*. Si, comme le dit Berlioz, Paganini annonce l'impossible et le réalise, atteignant « le point solsticial de la virtuosité » ainsi que l'atteste Schumann, et faisant par exemple des 24 Caprices ou des 6 Concerti une véritable somme, **il ne dépasse les limites de l'instrument que pour mieux permettre une expression intense des passions dans laquelle il engage tout son être, se trouvent ainsi à l'unisson de cette exaltation des sentiments chère à la génération romantique. Paganini a largement recours au vibrato et au glissando – que l'école franco-belge utilise au contraire avec beaucoup de sobriété –, faisant frémir son violon d'un *cantabile* éperdu, d'un *bel canto* auquel Rossini rend hommage, et cherchant à arracher à la voix humaine son secret en une *arte del suonare parlante* qui n'est pas moins extraordinaire que ses tours de force digitaux. **Le mythe Paganini – toujours vivant à notre époque – ne disparaît pas avec le virtuose**. Ses œuvres sont toujours fréquemment jouées à la fin du siècle et l'on attend avec impatience la publication de ses partitions inédites. Certains violonistes restent très attachés à la théâtralité qui caractérisait souvent ses apparitions, l'un d'eux imaginant même, en 1874, toute une mise en scène : il interprète ses *24 Caprices* éclairé par des projecteurs qui changent de couleur à chaque morceau, tandis que la salle est plongée dans l'obscurité la plus complète. »**

# Niccolò Paganini (1782-1840)

24 caprices pour violon solo

6 concertos pour violon et orchestre

Concerto pour violon et orchestre n° 1 en *mi* bémol majeur opus 6 (1817-1818) : troisième mouvement, *Rondo : Allegro spiritoso*

[https://www.youtube.com/watch?v=3O\\_vDICVXCU](https://www.youtube.com/watch?v=3O_vDICVXCU) (enregistrement audio avec partition, III : 28'06'')

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/93/IMSLP669646-PMLP30286-Paganini-Op6fsBHrK.pdf> (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_no\\_1\\_de\\_Paganini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_no_1_de_Paganini)

Concerto pour violon et orchestre n° 2 en *si* mineur opus 7 (1826)

<https://www.youtube.com/watch?v=tLOciQwraZg> (enregistrement vidéo)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP253710-PMLP07504-Paganini - Violin Concerto No2 Op7 \(La Clochette - La Campanella\) full score.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e5/IMSLP253710-PMLP07504-Paganini_-_Violin_Concerto_No2_Op7_(La_Clochette_-_La_Campanella)_full_score.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_no\\_2\\_de\\_Paganini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_no_2_de_Paganini)

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Concerto pour violon et orchestre en *ré* majeur opus 61 (1806)

<https://www.youtube.com/watch?v=cokCgWPRZPg&t=12s> (enregistrement vidéo)

<https://www.youtube.com/watch?v=DoVwXtJkycU&t=13s> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP514872-PMLP1796-Beethoven\\_-\\_Violin\\_Concerto\\_in\\_D\\_major,\\_Op.61.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP514872-PMLP1796-Beethoven_-_Violin_Concerto_in_D_major,_Op.61.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_de_Beethoven)

# Felix Mendelssohn (1809-1847)

Concerto pour violon et orchestre n° 2 en *mi* mineur opus 64 (1844)

<https://www.youtube.com/watch?v=tT1qhGP1qSs> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP24558-PMLP04931-Mendelssohn\\_Violin\\_Concerto\\_Op.64.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP24558-PMLP04931-Mendelssohn_Violin_Concerto_Op.64.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_no\\_2\\_de\\_Mendelssohn](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_no_2_de_Mendelssohn)

# Johannes Brahms (1833-1897)

Concerto pour violon et orchestre en *ré* majeur opus 77 (1879)

<https://www.youtube.com/watch?v=1L29nRXWoCM&t=24s> (enregistrement audio avec partition)

[https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto,\\_Op.77\\_\(Brahms,\\_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto,_Op.77_(Brahms,_Johannes)) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_de_Brahms)

# Piotr Ilyitch Tchaïkovski (1840-1893)

Concerto pour violon et orchestre en *ré* majeur opus 35 (1881)

<https://www.youtube.com/watch?v=MtSbDJWF0q4> (enregistrement audio avec partition, III : 27'07")

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP105393-PMLP03312-Ciaikovskij\\_-\\_35\\_-\\_Violin\\_Concerto\\_D\\_fs.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/63/IMSLP105393-PMLP03312-Ciaikovskij_-_35_-_Violin_Concerto_D_fs.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_pour\\_violon\\_de\\_Tchaïkovski](https://fr.wikipedia.org/wiki/Concerto_pour_violon_de_Tchaïkovski)

IV. 4

Autres concertos

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en *do* majeur opus 56 (1804)

<https://www.youtube.com/watch?v=WUBr5mrv6tc> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP302055-PMLP01800-Beethoven\\_Triple\\_Concerto.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP302055-PMLP01800-Beethoven_Triple_Concerto.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Triple\\_Concerto\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Triple_Concerto_de_Beethoven)

# Johannes Brahms (1833-1897)

Double concerto pour violon, violoncelle et orchestre en *la* mineur opus 102 (1887)

<https://www.youtube.com/watch?v=GMurNzAAcLA> (enregistrement audio avec partition)

[https://imslp.org/wiki/Concerto\\_for\\_Violin\\_and\\_Cello%2C\\_Op.102\\_\(Brahms%2C\\_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Violin_and_Cello%2C_Op.102_(Brahms%2C_Johannes)) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Double\\_Concerto\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Double_Concerto_de_Brahms)

# Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en *do* majeur opus 56 (1804)

<https://www.youtube.com/watch?v=WUBr5mrv6tc> (enregistrement audio avec partition)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP302055-PMLP01800-Beethoven\\_Triple\\_Concerto.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP302055-PMLP01800-Beethoven_Triple_Concerto.pdf) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Triple\\_Concerto\\_de\\_Beethoven](https://fr.wikipedia.org/wiki/Triple_Concerto_de_Beethoven)

# Johannes Brahms (1833-1897)

Double concerto pour violon, violoncelle et orchestre en *la* mineur opus 102 (1887)

<https://www.youtube.com/watch?v=GMurNzAAcLA> (enregistrement audio avec partition)

[https://imslp.org/wiki/Concerto\\_for\\_Violin\\_and\\_Cello%2C\\_Op.102\\_\(Brahms%2C\\_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Concerto_for_Violin_and_Cello%2C_Op.102_(Brahms%2C_Johannes)) (partition)

Voir : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Double\\_Concerto\\_de\\_Brahms](https://fr.wikipedia.org/wiki/Double_Concerto_de_Brahms)