



HAL
open science

La Troisième symphonie de Mendelssohn dite "Écossaise", symphonie cyclique

Gilles Benin

► **To cite this version:**

Gilles Benin. La Troisième symphonie de Mendelssohn dite "Écossaise", symphonie cyclique. 2008.
hal-02098839

HAL Id: hal-02098839

<https://hal.science/hal-02098839v1>

Submitted on 13 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La *Troisième symphonie* de Mendelssohn dite « *Écossaise* », symphonie cyclique

Présentation et commentaire analytique

L'œuvre et le compositeur

La *Symphonie Écossaise*, programmée dans la saison 2008 de l'orchestre de Montpellier, est sans doute la plus connue et la plus reconnue des grandes symphonies du compositeur allemand. Cela nous rappelle que Mendelssohn (1809-1847), après de fulgurants débuts d'enfant-prodige (il écrit l'ouverture du *Songe d'une nuit d'été* à 17 ans, ayant déjà derrière lui douze symphonies de jeunesse pour cordes), a très tôt et au sein même du monde musical souffert de jugements péjoratifs. Toujours salué pour son sens novateur de l'orchestration, il a souvent été déprécié pour son ambiguïté de musicien romantique/classique qui, contrairement à Schumann, Chopin ou Liszt, ne serait pas parvenu à s'affranchir des équilibres et de la mesure d'un classicisme révolu. Ce grief s'est encore aggravé de l'importance prise par son expression religieuse, celle-ci restant ancrée dans la vénération de Bach, moyennant un attachement irréductible au luthéranisme ; dévotion musicale qui l'aurait fourvoyé dans une musique anachronique, par exemple lorsqu'il composa ses deux énormes oratorios néo-haendéliens (*Paulus* 1836, et *Elias* 1846), et qui l'aurait surtout conduit à introduire indûment la religiosité dans le genre profane de la symphonie – en l'occurrence avec la *Symphonie Réformation* de 1830 (créée en 1832) et la symphonie-cantate *Lobgesang* en 1840.

Encore faut-il préciser que de tels choix stylistiques ont suscité davantage d'obstacles en France que dans les pays de culture anglo-saxonne et germanique. En effet, la Restauration puis la Monarchie de Juillet n'ont pas empêché que l'expression religieuse et le retour à la musique ancienne ne soient diversement dénoncés, sous les effets prolongés de la Révolution (Berlioz, par exemple, a largement ironisé sur ces deux aspects, entre autres dans sa *Seizième soirée de l'orchestre*, dont la seconde partie s'intitule « *Les puritains de la musique religieuse* »). C'est pourquoi le corpus des quatre grandes symphonies – *Réformation*, *Écossaise*, *Italienne*, *Lobgesang* (« Chant de louange ») – est largement connu et respecté des publics allemands et anglais, quand l'amateur français s'en tient souvent aux deux symphonies évocatrices de voyages. Ainsi, la *Troisième symphonie* qui nous occupe, l'*Écossaise*, est-elle perçue par la majorité des commentateurs français comme la plus aboutie des quatre. De fait, elle reste la plus jouée, au disque comme au concert.

Cette faveur résulte de la vitalité et des contrastes qu'on lui reconnaît dans les deux Allegros extrêmes, du charme pré-tchaïkovskien de l'Adagio *cantabile* situé en troisième position, et surtout de l'originalité du deuxième mouvement, Scherzo aérien, rappelant l'*Ouverture du Songe* et pourvu d'un thème écossais stylisé et virevoltant, mais aussi « terrien », par l'autre thème de danse populaire, plus appuyé, qui s'y exhibe. Cependant, l'intérêt de l'ouvrage ne se limite heureusement pas à ces données folkloriques, même si celles-ci renouvellent avec la plus grande ingéniosité les appropriations à la mode des musiques nationales. Il tient bien plus, et même davantage qu'à la qualité de l'orchestration, dans un ambitieux pari formel, mais qui n'est pas toujours discernable à l'audition. La *Troisième symphonie* est sans doute le fer de lance d'un idéal d'unité parfaite, où l'ensemble des parties entretient une relation étroite avec l'origine – le thème générateur –, et donc avec

le Tout. Cet idéal fascine les compositeurs romantiques, et Mendelssohn tout particulièrement, dans la voie des grands maîtres germaniques : notamment de Beethoven et de Schubert, qui l'ont d'ailleurs déjà atteint à leur manière, l'un avec sa *Cinquième*, l'autre dans la *Wanderer Fantaisie* pour clavier. La perspective d'unité mobilise d'autant plus les efforts des premiers musiciens romantiques que leurs symphonies ambitionnent des proportions inouïes, et que, par suite, s'impose la nécessité d'en resserrer l'articulation par une forte structuration. Bien avant Franck et ses disciples, l'idéal cyclique du thème générateur qui doit engendrer la totalité de la symphonie est déjà accompli de façon spectaculaire dans l'*Écossaise*.

La *Symphonie* est entreprise dès 1829, lors du voyage du jeune compositeur en Écosse, et peu de temps avant que Berlioz ne donne sa *Fantastique* (1830), symphonie dont les cinq mouvements sont traversés des métamorphoses de l'« idée fixe ». Mais l'*Écossaise* n'est achevée, après un long abandon, qu'en 1842, au moment même où Schumann crée sa *Quatrième symphonie*, célèbre pour déduire systématiquement son matériau thématique d'une formule initiale de quelques notes. Mendelssohn est donc pionnier en la matière, non seulement à travers l'*Écossaise*, mais aussi par la mise en chantier en 1829 de sa *Réformation* et jusque dans sa plus vaste symphonie, le *Lobgesang*.

L'analyse musicale est particulièrement bien venue si l'on veut prendre conscience de cet enjeu thématique. Elle sera ici spécifiquement orientée vers le projet d'unification du discours symphonique. Puis on proposera quelques pistes d'exploitation pédagogique, pour l'œuvre à part entière, ou en liaison avec le *Concerto en sol* de Ravel programmé lors du même concert.

Le cantique, thème générateur

Le corps de la *Symphonie* se déploie en quatre grands mouvements : Allegro agitato / Vivace non troppo / Adagio / Allegro guerriero, mais avec mise en valeur du Scherzo (le Vivace) en deuxième position. Cependant, l'œuvre s'ouvre par une introduction lente (Andante con moto) et se referme sur une conclusion des plus emphatiques (Allegro maestoso) ; ce qui porte le nombre de ses mouvements, aux caractères nettement différenciés, à six. Mais plus significatif encore d'une aspiration à innover, Mendelssohn, comme également Schumann dans sa *Quatrième*, demande au chef d'orchestre d'enchaîner les mouvements sans arrêt, comme si la symphonie était « *in einem Satz* », en un seul mouvement. Preuve encore de la visée unificatrice qui la détermine.

Symphony No. 3

1

I.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 56

Andante con moto M.M. ♩ = 72 1809-1847

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in A
2 Fagotti
I II in C
4 Corni
III IV in E
2 Trombe in D
Timpani in A-E
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabasso

Andante con moto M.M. ♩ = 72

The score is for the first movement of Mendelssohn's Symphony No. 3. It features a woodwind section with 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in A, and 2 bassoons. The brass section includes 4 horns (I and II in C, III and IV in E) and 2 trumpets in D. The string section consists of Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. The tempo is Andante con moto with a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The score shows the first few measures of the movement, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). There are some markings like 'a 2' and 'div.' (divisi) in the woodwind and string parts.

Ernst Eulenburg Ltd.
London - Zurich

No. 406

H. E. 3606

Exemple 1 : Cantique, antécédent. [Les notes répétées sont à la basse]

Le thème est inspiré à Mendelssohn par la visite du palais en ruine de Marie-Stuart :

Dans le sombre crépuscule, nous nous sommes rendus [...] au palais où la reine Marie a vécu et aimé. [...] C'est devant l'autel écroulé que Marie fut couronnée reine d'Écosse. Là tout n'est que ruine et pourriture, et au-dessus plane le ciel serein. Je crois avoir trouvé aujourd'hui le début de ma symphonie écossaise

Il évoque mélancoliquement le temps jadis et le destin scellé de la reine sacrifiée. D'emblée, il inaugure la symphonie au sein d'une introduction lente (exemple 1) : *la* mineur, rythme de marche solennelle longue/brève, 4^{te} ascendante d'hymne, antécédent et conséquent sur deux fois huit mesures avec césure intermédiaire de ½ cadence dans chacun d'eux. Les cordes soutiennent discrètement bois médium/aigus et cuivres graves, selon une combinaison sonore au grain « Renaissance ». Homorythmie proche du style choral, renonçant presque totalement aux notes de passages et aux broderies.

A remarquer également : une cellule de quatre notes répétées, au centre des périodes, qui évoque fortement elle aussi le choral de Bach. Et pour initier la basse, une ligne conjointe et descendante en mouvement contraire avec le chant, qui appuie encore la stylisation archaïsante.

L'Andante, portique de l'œuvre unitaire

En 63 mesures, il constitue pour le cantique une sorte d'écrin, récapitulant le thème sous forme variée et abrégée dans son dernier volet (mes 49-63) ; donc forme ABA', avec au centre un premier épisode de mutation de l'idée mélodique et en même temps du style : B section 1, mes. 17. Le ton vénérable et hiératique y fait place au langage délié et narratif propre au style symphonique de l'époque. L'idée se développe en une ligne récitative qui en prolonge la désinence :

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, marked 'Fl.' and '2'. It begins with a melodic phrase starting at measure 10, marked '10' and 'dim.'. The piano accompaniment consists of three staves: I, II, and III. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics like 'sf', 'p', and 'cresc.'. The score is marked 'R. H. 2006' at the bottom.

Exemple 2 : désinence puis extension récitative du cantique

Le devenir de l'idée initiale se poursuit dans la partie B, section 2, mes 32 : plein orchestre. Fa M / Sol M / La M pour, en trois élans progressant vers l'aigu, tuilage sur tête du cantique / cellule en notes répétées, le tout superposé à une version plus développée du trait en style récitatif. En quelques mesures donc, phase très efficace d'intensification à partir des trois éléments-clés du thème-cantique : son *incipit*/ son *climax*/ sa désinence.

Après cette première confrontation du thème en style « antique » avec un discours moderne et profane qui s'en déduit, débute l'Allegro. L'on entre alors de plein pied dans un discours « actualisé », qui ne retournera plus à son origine, sauf quand il fera transition entre la fin de cet Allegro et le Scherzo suivant. C'est aussi pour cela que l'*Écossaise* semble plus moderne : contrairement à ce qui se passe dans les deux autres symphonies cycliques du compositeur, *Réformation et Lobgesang*, toutes deux écrites à la gloire de la Réforme, il n'y a plus ici d'oscillation incessante entre thème générateur à connotation religieuse (sous forme de cantiques instrumentaux proches du choral) et langage du premier romantisme. Le thème-cantique de l'*Écossaise* est en quelque sorte sécularisé : sa forme archétypale disparaît au profit de l'expression symphonique moderne qu'il engendre. L'unité est ainsi réalisée avec d'autant plus de force : à la fois sur le plan de l'invention thématique, et sur celui de la fusion du passé et du présent de la musique allemande. Toutefois, le contenu thématique n'en sera pas moins propagé dans toute la symphonie, moyennant des degrés divers de transformation ou d'évidence.

Déclinaisons du thème générateur

Par souci effectif de transparence, Mendelssohn fait du début du thème A du premier mouvement une image à peine ornementée du cantique : *mi* blanche initial monnayé en anacrouse de notes répétées + broderie au $\frac{1}{2}$ ton supérieur ; 4^{te} ascendante en évidence, puis courbe globalement ascendante en plusieurs étapes ; même tonalité et climat paisible dans le balancement du 6/8, malgré la mention *agitato*, qui ne se révélera que par la suite.

Exemple 3 : Thème A de l'Allegro agitato [a1- a1 transposé/ a2- a2, début de a3]

Au contraire, le thème A du dernier Allegro sera bondissant, soutenu par des accords en noires martelées, et dynamisé par ses propres rythmes pointés. Après un saut d'octave en anacrouse, il inversera les pentes, dévalant un intervalle de douzième avant de remonter par degrés. Apparemment très éloigné du cantique générateur et de son image du 1^{er} Allegro, il n'en reproduit pas moins la ligne conjointe descendante (basse du cantique), la courbe ascendante, le $\frac{1}{2}$ ton descendant, ainsi que les notes répétées (dans l'accompagnement).

A ce point de vue, on vérifiera que le thème A du Vivace (2^{ème} mouvement) reste relativement proche de l'original, par sa courbe qui déroule un arpège ascendant de tonique, et ce malgré sa vivacité et ses rythmes pointés en chaîne.

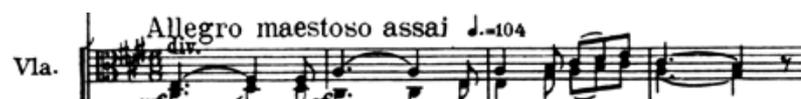
Par contre, le thème initial de l'Adagio (3^{ème} mouvement) est certainement le plus émancipé de tous les thèmes dérivés du cantique : bien que chantant, il en permute et varie allègrement les constituants, de façon presque méconnaissable :



Exemple 4 : Thème A de l'Adagio [avec anacrouse]

Quant au thème du sixième mouvement, il prend lui aussi son essor dans les « traces » du cantique. Ses points d'appui sont ceux-là même du thème générateur dans son élan ascendant: 4^{te}, 6^{xe} mais majorisée comme signe d'accomplissement, et 8^{ve}. En outre, Mendelssohn en fait l'écho d'une intonation qui hante toute son œuvre, celle le *Magnificat* du 3^e ton, mais qu'il semble encore une fois déduire intégralement de son idée initiale.

Il faut enfin préciser que si cette conclusion hymnique relativise ce qui a été dit plus haut quant au non-retour effectif au cantique, qui avait disparu pendant les trois mouvements précédents, c'est que le compositeur a jugé bon, *in extremis*, de terminer sur une note de ferveur et de majesté à la gloire d'une autre reine, Victoria, descendante comblée de Mary Stuart, et dédicataire de la *Symphonie* :



Exemple 5 : incipit de l'hymne final

Extension des thèmes, et par conséquent renforcement de l'idée génératrice

Dans cette symphonie, nous n'avons plus affaire à des thèmes de dimensions classiques ou même beethovéniennes, notamment pour les thèmes A. Mendelssohn y veille à plusieurs niveaux :

- **allongement en grandes phrases** composées de plusieurs parties distinctes et souvent reprises ou transposées. C'est le cas du th A de l'Allegro initial. On a, mes. 64 :

a1 - a1' / a2- a2' / a3 conclusif- prolongement de a3, le tout sur 22 mesures (64-85)

- **extension en véritable « groupes thématiques »** Th A de l'Allegro *guerriero*

zone de A1 / zone de A2 / zone de A3 , cette fois sur pas moins de **66** mesures (1- 66)
 mes 1-15 15-23 37-66

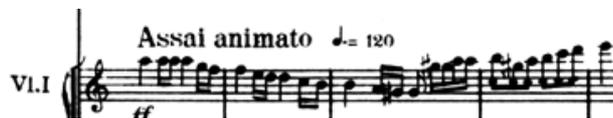
Ces extensions phénoménales répercutent à l'envi les mêmes éléments-clés du cantique.

Mais sans les épuiser, car à leur tour, les thèmes B traditionnellement contrastants déclinent eux aussi ces marqueurs de l'idée génératrice.

- **augmentation du nombre de thèmes**

L'Allegro agitato ne comporte plus deux thèmes, mais bien trois, et même quatre :

mes 64 **A** mes 99 **thème-pont** mes 126 **B** mes 182 **C**
 la m la m mi m mi m



Exemple 6 : Thème-pont

Formes uniformisées autour des déploiements thématiques

C'en est la conséquence directe. Les formes sont portées par d'immenses expositions et réexpositions. Les développements sont réduits, et la « dissolution » de l'empreinte thématique au profit de la progression du discours est nettement en recul.

Exemple : pour l'Adagio agitato, on a
 exposition = 147 mesures développement = 96 réexposition = 150

Et encore une fois, la présence du thème générateur en est renforcée.

Point remarquable : la tendance à dupliquer des pans entiers du discours autour des empreintes thématiques gagne aussi les développements. Celui de l'Allegro initial, en particulier, paraît se dédoubler après la réexposition, tout au moins dans sa 1^{ère} section, copie presque conforme de celle du développement central quoique dans une autre tonalité (mes. 209, do# m / mes. 477, fa# m). Mais par un coup de génie, Mendelssohn la fait muter en une véritable page de tempête, qui préfigure par ses vagues chromatiques entrechoquées les effets bientôt généralisés dans le *Vaisseau fantôme* :



Exemple 7 : Tempête [mutation du développement terminal]

Au sens de l'économie unitaire de la forme, on a ainsi la démonstration que la reproduction de ces pans de forme sonate, en augmentant la présence thématique et motivique du thème générateur, peut déboucher sur les renouvellements d'expression les plus inattendus.

Quant aux mouvements médians, bien que non directement réglés sur le modèle de la forme sonate, ils fonctionnent également par l'entretien des profils thématiques à forte amplitude, de leurs multiples retours et de leurs répétitions internes et externes. Ainsi, l'Adagio suit le plan

A	B	A	A'	B	transition	A	B	A	coda
		tronqué	tronqué	tronqué					
(LA)	(la/DO)					(LA)	(ré/FA/la)	(LA)	

où l'on remarque sans peine la prégnance de A et de B, thèmes plus que parties, dont la déclamation lente accroît encore l'emprise.

Le Scherzo (Vivace), lui, concilie magistralement un débit incessant mais léger à partir de courts éléments thématiques, avec une alternance assez semblable à celle dans l'Adagio des empreintes de A et de B. Ces thèmes restent aussi très en relief à cause de leur caractère de danse populaire stylisée : A est un *bag pipe* d'allure pentatonique et tournoyant avec alacrité à la clarinette en sib qui figure la cornemuse ; B imite un pas de danse écossaise délicatement suspendu aux cordes *pizz.* puis festivement appuyé en *tutti*. Les deux restent toutefois d'insolites dérivations du cantique, grâce à la métamorphose de ses éléments : cette métamorphose, dont Goethe, mentor du jeune Mendelssohn, avait poursuivi l'étude passionnément dans le domaine de la morphologie.

Pour en savoir plus

La *Symphonie écossaise* est en ligne à l'adresse :

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bfj5086/large/index.html>

Sur Mendelssohn et les orientations de son œuvre, un livre fait autorité, malheureusement non traduit en français :

Eric WERNER, *Mendelssohn, a new image of the composer and his work*, trad. angl, New York, Free press of Glencoe, rééd 1978 [1963].

Un chapitre est consacré à son expression religieuse dans :

Charles ROSEN, *La génération romantique*, trad. fr, Paris, Gallimard, 2002 [1995].

Enfin, la monographie la plus actuelle est celle de :

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY, *Félix Mendelssohn*, Paris, Fayard, 2003.

Pistes pédagogiques

A partir de cette œuvre, des thématiques devraient pouvoir s'établir autour de la notion principale de thème générateur, présenté par exemple comme une « idée fixe » dans le genre de la symphonie (terme même de Berlioz), qui justement est omniprésente mais non fixée dans ses présentations.

D'autre part, en vue de préparer une sortie pédagogique à la générale où sera donné également le *Concerto en sol* de Ravel, on peut s'efforcer d'englober les deux œuvres dans une même approche. Bien que cela n'aille pas de soi, on se souviendra que Ravel a été l'un des rares compositeurs français de premier plan à se déclarer sensible à la subtilité et à l'élégance de certaines pages du compositeur allemand. Et, de fait, une thématique sur les musiques « intérieures », au sens d'intériorisées, pourrait avantageusement relier l'Adagio de l'*Écossaise* à celui du *Concerto*.

Je proposerai trois séquences suivant ces orientations, mais en ayant plus à cœur de diversifier les écoutes dans une optique de collègue que de mener des investigations analytiques poussées et focalisées sur la seule *Écossaise* ou sur sa conjonction avec le *Concerto*. Ceci dit, il est toujours possible de le faire en réinvestissant les éléments d'analyse proposés plus haut.

SÉQUENCE 1

Thématique	Écoutes	Notions
<p>L'« idée fixe »</p>	<p style="text-align: center;">Principale <i>Symphonie no 5 de Beethoven, I</i></p> <p style="text-align: center;">Satellites</p> <p>1. <i>Symphonie no 4</i> de Schumann, thème générateur</p> <p>2. <i>Écossaise, cantique / thème A de l'Allegro agitato</i></p> <p>3. <i>Fantastique, V, exposition du dies irae</i></p> <p>4. <i>Le Sacre, Augures printanières</i></p>	<p>Thème-cellule démultiplié ; répétitions obsessionnelles Accumulation Cadences, gestes suspensif et conclusif</p> <p>Redites immédiates avec variantes</p> <p>Transformation par ornementation</p> <p>Augmentation, diminution, opposition de registres</p> <p>Martèlement d'accord, déplacement d'accents</p>

SÉQUENCE 2

Thématique	Écoutes	Notions
<p>La musique « intérieure »</p>	<p>Principale Concerto en sol de Ravel, Adagio entier, puis exposition du thème A</p> <p>Satellites</p> <p>1. Gymnopédie no 1 ou 3</p> <p>2. Symphonie no 2 de Mahler, IV</p> <p>3. Écossaise, Adagio 1^{er} volet : ABA'</p> <p>4. Écossaise, Andante ou Symphonie no 7 de Beethoven, I</p>	<p>Sonorité intime, <i>mezza voce</i> Thème étiré, sans cadences Forme ABA'</p> <p>Forme ABA Accompagnement figé, retenu</p> <p>Rétention de puissance (de contralto et de l'orchestre gigantesque) Chant orchestral aux vents (choral)</p> <p>Contraste dramatique : cantabile contre marche funèbre en crescendo</p> <p>Crescendo étiré, long : progression de l'intime au puissant</p>

SÉQUENCE 3

Thématique	Écoutes	Notions
<p>Le chant instrumental</p>	<p>Principale Écossaise, Andante introductif</p> <p>Satellites</p> <p>1. <i>La Walkyrie</i>, leitmotiv chanté puis joué de Siegmund (même début que cantique)</p> <p>2. <i>Ouverture 1812</i> Citations instrumentales de la <i>Marseillaise</i> (courbe similaire)</p> <p>3. <i>Écossaise</i>, thème A de l'Allegro agitato</p> <p>4. <i>Naïma</i> de Coltrane, version saxo sopr / version vocale doubles-six</p>	<p>Cantique Forme ABA' Tête de A</p> <p>Mode mineur de plainte Transfert voix/ instruments</p> <p>Mode majeur d'énergie</p> <p>Ornementation, transformation du cantique</p> <p>Mimétisme de l'instrument par la voix</p>