

Manon Decroix

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas



Introduction et problématique

À la suite de la première représentation de *L'Apprenti sorcier* de Dukas¹, les avis des critiques concernant la forme de la pièce se sont montrés particulièrement divergents. Si *L'Écho de Paris* a relaté « qu'en son scherzo, l'érudit Dukas a suivi la célèbre ballade avec une fidélité prodigieusement respectueuse du texte de Goethe² », Henri Barbedette du *Menestrel* a quant à lui rapporté : « que dire de *L'Apprenti sorcier*, qui représente tout ce qu'on veut, excepté la ballade de Goethe ?³ ». Ces deux points de vue extrêmes soulèvent la question de la place du sujet narratif dans l'organisation formelle, renvoyant ainsi à l'épineux débat entre tenants de la musique à programme et formalistes : le premier courant de pensée étant notamment représenté par Liszt et Brendel⁴, le second par Brahms et Hanslick. Bien qu'apparues dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ces deux positions continuent à régir une grande partie des contributions analytiques actuelles. Comme le résume Vera Micznik : « sur le plan analytique, les discussions ont généralement suivi deux approches principales : l'approche formaliste (ou absolutiste), qui ne tient pas compte des programmes, favorisant ainsi implicitement l'idée de pièces programmatiques comme structures « purement musicales » ; et l'approche programmatique, qui part de l'accord entre les idées programmatiques et musicales, s'efforçant ainsi de mettre en lumière le fonctionnement sans faille de cette équivalence⁵ ». À titre d'exemples, Robert Mendl affirme que la structure d'un poème symphonique « dérive des objets extérieurs dépeints⁶ », tandis que Steven Vande Moortele, souhaitant mettre en lumière les points communs entre les pièces de Liszt et des cadres formels arborés par la musique instrumentale classique, décide de « traiter les poèmes symphoniques comme de la musique pure : leurs aspects programmatiques sont largement laissés de côté⁷ ». Entre ces perspectives opposées, James Hepokoski remarque la présence de gestes issus

1. La première eut lieu le 18 mai 1897 à la Société nationale de musique.
2. L'OUVREUSE DU CIRQUE D'ÉTÉ, « Lettre de l'Ouvreuse », *Écho de Paris* 4747 (25 mai 1897), p. 3.
3. Henri BARBEDETTE, « Revue des grands concerts », *Le Menestrel* 3545 (5 mars 1899), p. 69.
4. Franz Brendel (1811-1868), critique musical et rédacteur en chef de la *Neue Zeitschrift für Musik*.
5. Vera MICZNIK, « The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's 'Die Ideale' », *Music & Letters* 80, 1999, p. 207.
6. Robert MENDEL, « The Art of the Symphonic Poem », *The Musical Quarterly* 18 (1932), p. 443 : « deriving its structure rather from the objects which it seeks to portray ».
7. Steven VANDE MOORTELE, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009, p. 59.

de la forme sonate utilisés à des fins programmatiques dans les poèmes symphoniques de Strauss, à l'instar des sections d'introduction et de coda⁸. C'est dans cette optique, ne réfutant ni l'importance du sujet narratif dans l'organisation de la forme ni la présence de réminiscences de formes établies, que se situe notre démarche.

L'objet de cet article est de spécifier les liens entretenus entre la forme musicale de *L'Apprenti sorcier* et son programme associé. Nous proposons ainsi de réaliser une analyse narrative du programme, suivie d'une description morphologique de l'œuvre, avant de les mettre en regard. Dans quelle mesure la forme musicale converge-t-elle avec la narration de Goethe? Quels points de synchronisation⁹ existe-t-il entre les deux médiums? Telles sont les problématiques que nous aborderons en comparant les structures musicale et du programme de *L'Apprenti sorcier*.

Pour mener à bien nos analyses, nous ferons notamment appel aux méthodes de Hepokoski précédemment citées, aux descripteurs de la stabilité relative des sections théorisés par William Caplin¹⁰, ainsi qu'aux programmes narratifs d'Eero Tarasti¹¹, issus de la narratologie musicale.

1. Étude du programme

Dans un premier temps, Jean-Louis Backès invite le chercheur à commencer son analyse par la considération du paratexte verbal¹². Ce dernier peut se manifester sous la forme d'une épigraphe, de fragments du texte cités et intégrés à la partition, ou encore d'une préface¹³. Interroger le vocabulaire et les fines nuances contenues dans les titres et sous-titres peuvent enfin nous en apprendre davantage sur la position adoptée par le musicien par rapport au texte.

Dans son ouvrage de 2005, Mathieu Schneider distingue les termes « sujet » et « programme »¹⁴. Le sujet désigne l'œuvre littéraire, picturale ou poétique qui sert de fondement à la composition. En revanche, le programme est la présentation ou l'explication verbale du contenu extra-musical d'une composition : il peut s'agir d'un titre, d'une citation, d'un commentaire du compositeur ou encore d'une œuvre littéraire ou picturale ajoutée après la composition. La suite de l'analyse s'attache à déterminer si le sujet extra-musical a été choisi antérieurement ou non à la composition. Son éventuelle antériorité permettra de préciser la fonction du sujet : un rôle poétique, de support à la création s'il a été déterminé *a priori*, ou une fonction d'association entre deux œuvres si le sujet a été choisi *a posteriori*. Dans les deux cas, il est possible de chercher des parentés entre musique et texte.

8. Voir James HEPOKOSKI, *Sibelius : Symphony No. 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

9. Théorisé par Michel Chion, il s'agit « d'un moment saillant de rencontres synchrone entre un moment sonore et un moment programmatique, narratif ». Voir Michel CHION, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 53.

10. Voir William CAPLIN, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

11. Voir Eero TARASTI, *La musique et les signes : Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.

12. Voir Jean-Louis BACKÈS, « La littérature dans les poèmes symphoniques de Liszt », *Silène* (18 février 2010), [http://www.revue-silene.com/jf/index.php?sp=coll&collection_id=137, consulté le 20/02/2020].

13. Pour une étude plus détaillée du paratexte verbal, voir Manon DECROIX, « Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique », *Loxias* 70 (2020), [<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9501>, consulté le 03/09/2021].

14. Voir Mathieu SCHNEIDER, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Berlin, Gorz, 2005, p. 78.

La longueur et la précision du programme peuvent impacter le degré d'influence sur la musique. On imagine ainsi que plus un programme se montre précis et long, plus il sera contraignant.

D'après Simon-Pierre Perret et Marie-Laure Ragot, Dukas rejetait les sujets trop longs et trop généraux, et prônait davantage une relation de synthèse entre le texte et la musique¹⁵. Se positionnant contre la musique descriptive trop chargée, il affirmait néanmoins que la forme musicale était forcément reliée aux idées contenues dans le sujet¹⁶. Son *Apprenti sorcier* est fondé sur la ballade éponyme de Goethe. Sa version originale, en allemand, est de type ferme : elle comporte un regroupement en strophes, des rimes et une alternance régulière de couplets et de refrains. Les sections contiennent toujours un nombre fixe de vers et de syllabes. Néanmoins, la traduction française réalisée par Henri Blaze de Bury modifie le poème en une structure plus lâche ; le texte se trouve dorénavant en prose, sans rime, sans régularité métrique et seuls les deux premiers refrains sont identifiables. Le traducteur a ici privilégié une traduction de sens plutôt que de forme. Cette version traduite constitue le programme de Dukas.

Enfin, il s'est donc absenté, le vieux maître sorcier ! Et maintenant c'est à moi aussi de commander à ses Esprits ; j'ai observé ses paroles et ses œuvres, j'ai retenu sa formule, et, avec de la force d'esprit, moi aussi je ferai des miracles.

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !

Et maintenant, approche, viens » viens, balai ! prends-moi ces mauvaises guenilles ; tu as été domestique assez longtemps ; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite, et te dépêche de m'aller puiser de l'eau !

Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !

Bravo ! il descend au rivage ; en vérité, il est déjà au fleuve ! et, plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord ! Arrête, arrête ! car nous avons assez de tes services.

— Ah ! je m'en aperçois ! — Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot !

Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ? Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi.

Non ! je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente ! Quelle mine ! quel regard !

Engeance de l'enfer ! faut-il que la maison entière soit engloutie ? Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau. Un damné balai qui ne veut rien entendre ! Bûche que tu étais, tiens-toi donc tranquille ! Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne t'empoigne, et ne fende ton vieux bois au tranchant de la hache !

Où-dà ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo, vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant j'espère et je respire !

Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service ! à mon aide, puissances supérieures !

Comme ils courent ! De plus en plus l'eau gagne la salle et les degrés ; quelle effroyable inondation ! Seigneur et maître ! entends ma voix ! — Ah ! voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les Esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser.

Dans le coin, balai ! balai ! que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins.¹⁷

15. Voir Pierre-Simon PERRET, et Marie-Laure RAGOT, *Paul Dukas*, Paris, Fayard, 2007, p. 332.

16. « L'idée doit engendrer la forme. L'inverse ne peut se concevoir », Paul Dukas, cité dans PERRET, *Paul Dukas*, p. 330.

17. Paul DUKAS, *L'Apprenti sorcier*, Paris, Durand et Fils, 1897, préface. La citation est en français dans la partition.

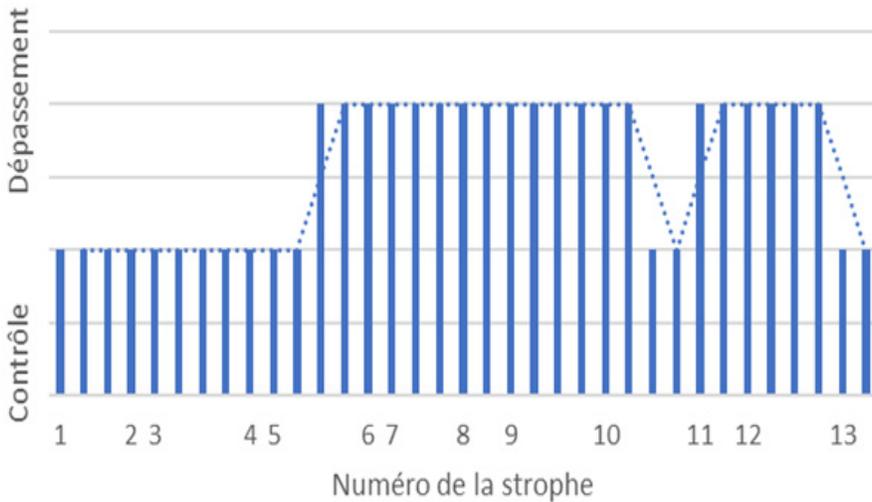


FIG. 1 : Évolution, sous forme graphique, du contrôle de la situation par l'apprenti dans la traduction d'Henri Blaze de Bury.

Conformément aux convictions personnelles du compositeur, le programme ci-dessus est davantage dramatique que méditatif. À l'instar de la grande majorité des poèmes symphoniques français, le sujet est légendaire et relève du divertissement. Bien que s'étant lui-même adonné au genre, Saint-Saëns décriera son aspect trop narratif : « je ne suis pas pour les morceaux qui racontent une histoire [...] je ne vois pas ce que vient faire la musique à moins que ce ne soit de la musique pure, bornée au culte de la forme et à l'expression d'un caractère esthétique¹⁸ ». La narration est essentiellement fondée sur la notion de contrôle relatif. On peut alors légitimement s'attendre à ce que le compositeur ait recours à une exploitation stratégique du degré de stabilité des sections musicales, de sorte qu'elles correspondent à celui du poème. Le graphique (Figure 1) montre l'évolution de la maîtrise de la situation sur la globalité du texte.

La courbe se caractérise par un début et une fin maîtrisés. Au cœur de l'ouvrage, deux vagues de perte de contrôle apparaissent, la première plus longue que la seconde. Entre les deux, nous observons un court passage de regain de contrôle. Examinons maintenant la structure musicale de la pièce.

2. Description morphologique

Contrairement à la majorité des poèmes symphoniques, la forme de l'œuvre ne se fonde pas sur une suite de différents topiques. Très peu de contrastes en termes de valeurs thymiques sont identifiables dans l'œuvre. En effet, le caractère mystérieux – que l'on associera à la dysphorie, car dans le ton de *fa* m, employant des accords augmentés créateurs de tensions – est constamment présent. Une exception est toutefois à relever : lors de la première apparition du motif de l'apprenti, de caractère joyeux, en *sol* M (mes. 201-212).

18. Lettre de Camille Saint-Saëns à Auguste Durand datée du 6 mars 1899, citée dans PERRET, *Paul Dukas*, p. 335.

La pièce repose alors sur l'énonciation et la transformation de cinq motifs principaux, bien identifiables, répétés, variés et combinés tout au long de l'œuvre : la magie, l'incantation, le balai, l'eau et l'apprenti. Selon Marie-Laure Ragot, la métamorphose des thèmes sert de base pour l'expression de la composition symphonique¹⁹. Parmi ces motifs, deux possèdent des caractéristiques sonores similaires : la magie et l'eau. Tous deux sont effectivement initialement joués par les violons et altos, débutent dans le registre aigu et réalisent une descente mélodique, le tout de manière *legato*. Cette ressemblance peut être due au mouvement fluide et flottant que les deux idées évoquent. Toutefois, le rythme et la dynamique employée sont différents, et la descente mélodique est plus longue pour le motif de l'eau.

Les exemples 1-5 exposent les différents motifs sous la conjoncture de leur première apparition.

Dans l'exemple 1, on différencie le motif de la magie de celui de la formule magique, l'incantation.

Si la magie se caractérise par son rythme et son dessin mélodique descendant (Exemple 2), l'incantation emploie systématiquement des cuivres, répète trois fois une figure d'appel comprenant un départ en anacrouse et des accents. Toutefois, magie comme incantation sont constituées d'une figure répétée. La répétition obsessionnelle, comme l'annonce Michel Chion, est un lieu commun pour représenter un acte ensorcelé. Ces situations magiques sont régulièrement exprimées par la persistance dans un ton et/ou dans un rythme : « l'univers de la répétition obsessionnelle et impuissante s'exprime donc volontiers dans l'espace étroit du poème symphonique, qui aime les machines, les rouets, les incantations, les idées fixes²⁰ ».

Assez lent $\text{♩} = 90 \text{ à } 103$,

Ex. 1 : Première apparition du motif de la magie, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 1-3.

Ex. 2 : Première apparition du motif de l'incantation, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 23-33.

19. VOIR PERRET, *Paul Dukas*, p. 340.

20. Michel CHION, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, p. 60.

Ex. 3 : Première apparition complète du thème du balai, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 72-99.

Ex. 4 : Première apparition du motif de l'eau, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 153-159.

Le motif qui suit (Exemple 3) est celui du balai. Il s'agit du motif le plus souvent rencontré dans la pièce. Le balai se distingue par son thème articulé, composé de croches, joué au basson. Son rythme, sa pulsation et son allure régulière, son caractère uniforme, ainsi que son tempo allant évoquent le mouvement d'une marche décidée.

Le prochain motif (Exemple 4) est de celui de l'eau, reconnaissable par son articulation legato, ses intervalles chromatiques et son contour mélodique ondulant, rappelant la fluidité de l'élément. Elle est le plus souvent interprétée par les violons et altos.

Enfin (Exemple 5), l'apprenti se caractérise par la présence d'ornements (mordants, apogiatures) et par la descente mélodique sautillante venant conclure le motif. Cette suite d'élan, la tonalité de *sol* M et l'articulation légère évoquent la joie et l'insouciance du jeune garçon.

Après avoir présenté chaque motif dans leur état initial, observons maintenant la manière dont chacun évolue. Le tableau qui suit (Figure 2) expose les transformations des différents motifs au cours de l'œuvre²¹. Entre crochets sont précisés les paramètres sonores sur lesquels agissent les transformations. À côté de chaque motif concerné, l'indication Tn indique l'occurrence de transformation.

La structure de la pièce fonctionne sur le retour varié de cinq motifs. Ce modèle du retour circulaire n'est pas sans rappeler la forme originale de la ballade de Goethe, forme poétique à répétitions obligées. L'organisation des motifs s'apparente alors davantage au

21. Les exemples sur partition sont donnés sous forme de notation simplifiée.

Flûte

p
léger et détaché

Flûte

p
léger et détaché

Hautbois

p
léger et détaché

Clarinette en Sib

p
léger et détaché

Ex. 5 : Première apparition complète du motif de l'apprenti, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 201-206.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T1)	Qui veut démarrer, répétition d'une cellule avant de démarrer le thème [durée des motifs]	42-71
Magie (T1)	Accélération du tempo, interventions de plus en plus rapprochées, alternance magie/balai [tempo, durée des motifs]	117-144

Fig. 2a : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre. Dans Balai (1), nous faisons ici référence à la description de l'Unité Sémiotique Temporelle (UST) 13 - Qui veut démarrer :

«Description morphologique globale : Unité non délimitée dans le temps constituée par la réitération d'une figure elle-même constituée de 2 phases successives. La première phase est une forme articulée assez courte. La 2e phase marque une opposition avec la première (masse, homogénéité, intensité).

Description sémantique : comme quelque chose qui tente de se mettre en route. Semble introduire quelque chose.»

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T2)	<i>Fortissimo</i> , interprété par les trompettes [nuance, instrumentation]	159-172
Balai (T3)	Le motif du balai est fragmenté, isolé, martelé et répété avec insistance jusqu'à la mesure 327. Les flûtes et le glockenspiel s'ajoutent ensuite aux violons, renforçant l'ensemble [durée des motifs, caractère, instrumentation]	273-280
Apprenti (T1)	Caractère plus inquiet, <i>espressivo</i> , cordes legato, nuance plus faible (mes. 345) [caractère, nuance, type de jeu]	330-355
Apprenti (T2)	Fragmentation et répétition de la fin du motif, <i>fortissimo</i> , tempo plus rapide [durée des motifs, nuance, tempo]	357-399
Eau (T1)	Valeurs rythmiques plus rapides, montée mélodique, <i>molto crescendo</i> , succession de cours blocs (mes. 402-407 ; 417-422 ; 436-438 ; 442-444) [tempo, durée des motifs, contour mélodique]	402-444
Balai (T4)	Le motif réduit à sa montée de trois notes ; la répétition de la cellule illustrant bien le caractère obsessionnel du passage [durée des motifs, caractère]	429-442

Fig. 2b: Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Eau (T2)	Tous les bois et les cordes jouent le motif, volume égal à celui du balai, superposition, contour mélodique ondulant, passe progressivement au premier plan, extension de la durée du motif, variation par vagues des nuances : succession de crescendo et decrescendo [instrumentation, contour mélodique, durée des motifs, nuance]	456-486
		
Incantation (T1)	<i>Mezzo-forte</i> , durée accrue, nuance qui diminue et laisse l'eau et la magie au premier plan [nuance, durée des motifs]	534-599
		
Magie (T2)	Durée raccourcie, « toujours plus animé », crescendo, <i>fortissimo</i> , registre aigu [durée des motifs, tempo, nuance, registre mélodique]	585-594
		
1 ^{er} point de saturation		
Balai (T5)	Qui veut démarrer, <i>piano</i> [nuance, durée des motifs]	629-650
		
Balai (T6)	Stable, donné en entier [nuance, durée des motifs]	651-659
		

FIG. 2c : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Balai (T7)	Duplication et canon [durée des motifs]	675-699
Balai (T8)	Tempo accéléré, fragmentation et répétition de la tête du motif [tempo, durée des motifs]	750-759
Magie (T3)	« En serrant », intervention des bois et des cordes, descente mélodique vers le grave, stagnation, puis montée, « en animant toujours » [instrumentation, registre, tempo]	867-903
2 ^e point de saturation (voir Ex. 7, mes. 917-933)		

Fig. 2d: Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

Motif concerné	Type de transformation	Mesures
Incantation (T2)	Tutti, tempo ralenti, « très soutenu », <i>fortissimo</i> [instrumentation, tempo, nuance]	924-930
		
Magie (T4)	Tempo de l'introduction, <i>piano</i> , caractère plus mélancolique [tempo, nuance, caractère]	931-937
		
Balai (T9)	Tête du motif en suspension, tutti, <i>fortissimo</i> , vif [instrumentation, durée des motifs, tempo, nuance]	939-940
		

FIG. 2e : Description de l'évolution des motifs sur l'ensemble de l'œuvre.

sujet qu'au programme, qui supprime les refrains. Le sous-titre de la pièce – « scherzo d'après une ballade de Goethe » –, faisant uniquement référence au sujet, vient également confirmer cette hypothèse.

Chaque motif présenté dans le tableau 1 évolue vers une complexification grandissante. En effet, leur première exposition s'effectue de manière ferme : ils sont donnés entièrement et distinctement. En revanche, dès leur deuxième occurrence, les thèmes commencent à se montrer plus compliqués. Cette complexification s'illustre principalement par une variabilité de la durée des motifs (fragmentation, élongation). Le compositeur a également recours à des nuances plus fortes, une accélération générale du tempo, un accroissement du nombre d'instruments, des variations de caractères et enfin à un contour mélodique plus varié.

Certains types de complexification se retrouvent chez des motifs en particulier : le balai évolue davantage en durée et en nuance ; l'apprenti revêt différentes variations de caractère ; les modifications de l'eau portent sur les durées et sur son contour mélodique ; la magie transforme également ses durées, tandis que les évolutions de l'incantation concernent la nuance et le tempo.

Cette complexification n'est cependant guère uniforme sur l'ensemble de la pièce. Dès la mesure 620, le processus de relâchement arrive à saturation. Ce point de saturation est matérialisé par un contraste au niveau des dynamiques (enchaînement de *ff* à *pp*), de la densité instrumentale, des indications d'expression et de l'occupation des registres (Exemple 6). Ce contraste précède un accent joué par toutes les familles instrumentales, *fortissimo*, représentant le coup de hache porté par le garçon.

Les motifs connaîtront ensuite une deuxième phase de complexification. Le processus de relâchement intervient cette fois-ci de manière plus rapide et plus condensée : si la

1^{re} Cors (Fa)
3^e Tromp. (Ut)
4^e Cymb. (Sik)
Timb.
G. C.
Cymb.
1^{re} Vons
2^e Vons
Altos
Vclles
C. B.

ff molto stacc.
pp
Retenu
ff
molto dim.
p

imitation des coups de hache

Ex. 6 : Point de basculement entre les motifs complexes et le retour à une présentation plus épurée, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 614-624.

première phase s'étend sur 578 mesures, la deuxième n'en contient que 309. En effet, il n'y a pas d'oppositions binaires entre l'eau et le balai, la phase de succession des motifs est supprimée, et le processus d'intensification est combiné avec celui de superposition (voir Figure 4).

Cette dynamique d'obscurcissement atteint son apogée à la mesure 928, à nouveau matérialisée par la présence d'un contraste (Exemple 7).

La pièce se termine sur un retrait, une évanescence progressive des sons jusqu'au silence. Cependant, cet évanouissement sera perturbé par un ultime élan de la tête du motif du balai (Exemple 8).

Ces transformations à grande échelle correspondent globalement à la narration : la situation s'aggravant progressivement jusqu'au premier coup de hache de l'apprenti, pour reprendre de plus belle, avant d'être maîtrisée par l'incantation du maître. Le spectrogramme annoté dans la Figure 3 permet de visualiser les processus décrits et de les mettre en relation avec le sujet.

La stratégie globale de Dukas consiste à faire évoluer la stabilité relative des motifs en fonction de la situation dramaturgique. La stabilité relative des sections peut être assimilée aux deux types d'organisations pensées par Caplin : l'organisation ferme qui privilégie « l'utilisation de types formels conventionnels, la stabilité harmonique et

Piccolo

Flûte

Hautbois

Clarinette en Sib

Clarinette Basse en Sib

Basson

Contrebasson

ff *tr* *tr* *tr* *sec*

ff *sec* *p* *mais marqué* *p* *espress.*

ff *sec* *p* *mais marqué* *p*

Ex. 7 : Point de basculement entre la deuxième phase de complication et le retour à une présentation épurée, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 917-933.

Vln.

ff

Ex. 8 : Élan final qui reste en suspension et marque la fin de l'œuvre, Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier*, mes. 939-940.

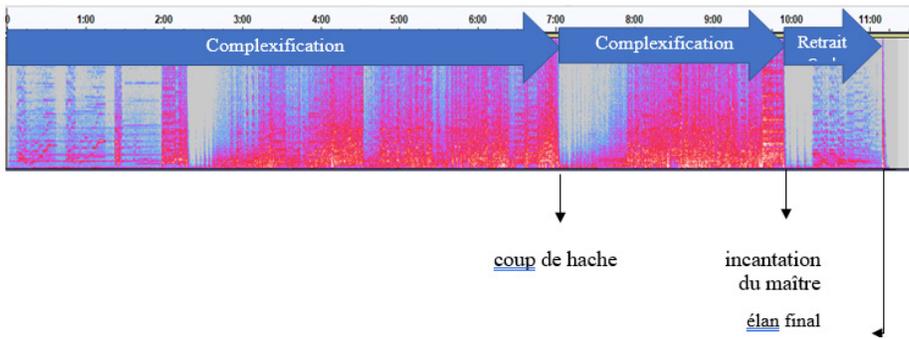


FIG. 3 : Spectrogramme de *L'Apprenti sorcier* réalisé à l'aide du logiciel Audacity, annoté des trois processus de transformation des motifs.

tonale, la symétrie de groupement, l'homogénéité du matériau mélodique et motivique. À l'inverse, le relâchement résulte de l'utilisation de structures non conventionnelles, de l'instabilité harmonique et tonale produite par le chromatisme et les modulations, des asymétries de groupement, de l'expansion des dimensions, de la redondance des fonctions formelles, et de la diversité de matériau mélodique et motivique²² ». Bien que ces deux catégories aient été pensées pour qualifier des organisations musicales, il est intéressant d'imaginer leur transfert dans le genre poétique. En effet, les adjectifs utilisés par Caplin sont suffisamment généraux pour désigner des ordonnancements de mots. Ainsi, au niveau du contenu sémantique, une structure ferme correspond à une situation d'ordre, de calme et de contrôle. Inversement, une scène de chaos, de tension, ou de perte de contrôle, se rapprocherait de l'organisation lâche. De manière pratique, il s'agit de décrire la trajectoire dramaturgique d'alternance entre stabilité et instabilité du poème support et la comparer avec celle de la musique.

Dukas associe l'évolution des motifs au degré de maîtrise de la situation par l'apprenti. Les situations de perte de contrôle de l'apprenti sur la magie donnent lieu à un relâchement des formules. Lorsque l'apprenti, au milieu de la pièce, croit avoir regagné son pouvoir (au coup de hache), le processus s'interrompt. Puisque ce pouvoir s'avère illusoire, le processus de relâchement est par la suite plus rapidement enclenché. L'incantation du maître rétablira la stabilité de manière durable, jusqu'aux deux mesures finales. Nous en déduisons que l'utilisation d'un type formel est impliquée par un moment dramaturgique spécifique.

Le tableau qui suit (Figure 4) résume cette stratégie narrative à l'échelle de la pièce. Ce dernier emprunte le vocabulaire d'Eero Tarasti relatif aux programmes narratifs, terme utilisé par l'auteur pour « dégager le projet d'un passage complet (cela peut être un verbe, comme pour son analyse de la *Ballade en sol mineur* de Chopin, avec les programmes « ne pas faire », « être », « faire », « paraître faire », etc. ; mais aussi un genre musical comme nocturne, polonaise, mazurka ; ou encore un geste narratif, par exemple la naissance du héros ou son accomplissement²³ ». Dans notre cas, la terminologie utilisée repose sur des gestes narratifs décrivant le processus général de transformation des motifs.

22. François DE MÉDICIS, « Compte rendu de William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 20 (1999), p. 108.

23. Claude ABROMONT, *Guide de l'analyse musicale*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019, p. 239.

Mes. 1-41	[PN1] Introduction, résumé de la forme entière à l'échelle de la section <ul style="list-style-type: none"> • Mes. 1-3 : Magie • Mes. 3-13 : Balai • Mes. 14-17 : Apprenti • Mes. 18-22 : Balai • Mes. 23-41 : Incantation
Mes. 42-618	[PN2] Naissance, affirmation et délitement des motifs. Saturation <ul style="list-style-type: none"> • Mes. 42-116 : Naissance et énonciation du balai • Mes. 117-152 : Oppositions binaires entre la magie et le balai • Mes. 153-329 : Successions et intensifications des motifs de l'eau, du balai et de l'apprenti (euphorique) • Mes. 330-362 : Superposition de l'apprenti au caractère triste et du balai en arrière-plan • Mes. 363-401 : Délitement (fragmentation, accélération) du balai • Mes. 402-521 : Oppositions binaires entre l'eau et le balai • Mes. 522-618 : Superposition incantation et magie en arrière-plan • Mes. 594-618 : Saturation par l'intensification et le délitement de l'incantation
Mes. 619-929	[PN3] Renaissance, affirmation et délitement des motifs. Nouvelle saturation. <ul style="list-style-type: none"> • Mes. 618-698 : Naissance et énonciation du balai • Mes. 699-772 : Superposition apprenti de caractère triste et le balai en arrière-plan • Mes. 773-842 : Délitements de l'incantation et du balai • Mes. 843-923 : Oppositions binaires et intensification entre la magie et le balai • Mes. 924-929 : Saturation par l'intensification de l'incantation
Mes. 930-938	[PN4] Coda, retrait <ul style="list-style-type: none"> • Mes. 930-938 : Magie de caractère mélancolique
Mes. 939-940	[PN5] Élan final <ul style="list-style-type: none"> • Mes. 939-940 : Élan final du balai en suspension

FIG. 4: Description de la forme selon cinq programmes narratifs.

Outre ce point de convergence à grande échelle, d'autres éléments saillants de l'histoire sont évoqués en musique, de manière locale (Figure 5).

Les références locales à des points saillants de la narration s'effectuent donc par le biais de :

- la représentation du mouvement : le poème symphonique va puiser des procédés de narrativité dans les mouvements sonores. Ceux-ci peuvent être rendus par le biais du tempo généraletdes variations (accélération, ralentissement, mise en marche, arrêt). Le mouvement peut également concerner la façon dont les courbes musicales infléchissent, « se prolongent ou retombent, dont les notes sont liées en figures ondoyantes, où détachées en particules fourmillantes comme des gouttelettes, ou bien lourdement accentuées comme une marche, ou sautillantes (effets créés par le phrasé, choix des instruments, l'attaque des notes, etc.)²⁴ ».
- l'association symbolique : chaque élément de la narration est identifié par un motif unique, qui se transforme par le biais de la variation de caractère.

24. CHION, *Le Poème symphonie et la musique à programme*, p. 47.

Mesures	Partie du texte associée	Type de point de contact
24-41	<u>Incantation de l'apprenti</u> : Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, et s'épanche en bain à large seau !	<u>Association symbolique</u> : le motif de l'incantation n'intervient que très ponctuellement dans la forme, sa présence renvoie à la prononciation de la formule par l'apprenti ou le maître.
42-71	<u>Mise en route du balai</u> : Et maintenant, approche, viens » viens, balai ! prends-moi ces mauvaises guenilles ; tu as été domestique assez longtemps ; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite, et te dépêche de m'aller puiser de l'eau !	<u>Représentation du mouvement</u> : « Qui veut démarrer » puis allure de marche décidée
201-246 330-355 357-399	<u>Changement de caractère de l'apprenti</u> : Bravo ! il descend au rivage [...] Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ? Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi. Non ! je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente ! Quelle mine ! quel regard ! Engeance de l'enfer !	<u>Variation de caractère du motif</u> : joyeux ; inquiet ; en colère.
402-444 456-486	<u>L'eau s'emplit, se déverse, déborde</u> : Bravo ! il descend au rivage ; en vérité, il est déjà au fleuve ! et, plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord ! Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau.	<u>Représentation du mouvement</u> : modification du contour mélodique (fragments ascendants pour le remplissage, descendants pour le déversage, ondulant quand l'eau déborde).
534-599	<u>L'apprenti a oublié la formule</u> : — Ah ! je m'en aperçois ! — Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot ! Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ?	<u>Association symbolique</u> : retour du motif de l'incantation de nuance plus faible, couvert par d'autres motifs joués simultanément, ne parvient pas à s'imposer malgré sa persistance. La transformation du motif indique l'efficacité relative de la formule.
612-613	<u>Coup de hache</u> : Oui-dà ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo, vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant j'espère et je respire !	<u>Imitation d'un effet acoustique issu de la narration</u> : accent fortissimo réalisé par tout l'orchestre, représentant le coup porté.
675-699	<u>Division du balai en deux après sa coupe</u> : Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empresment comme des valets debout pour le service ! à mon aide, puissances supérieures !	<u>Représentation du mouvement</u> : Le thème du balai est énoncé en canon.
924-927	<u>Incantation du maître</u> : — Ah ! voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les Esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser. Dans le coin, balai ! balai ! que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins.	<u>Association symbolique</u> : apparition du motif de l'incantation qui vient mettre un terme à la complexification. Le motif est affirmé, au premier plan et dans le tempo lent de l'introduction.

FIG. 5: Mise en relation du texte et de ses correspondances sonores.

- la variation de caractère : le motif réapparaît de manière transformée par des changements de tempi, d'intensité, de rythme, de mode, de techniques de jeu, de registre...
- l'imitation d'un effet acoustique décrit dans la narration.

Au-delà des convergences narratives, les gestes d'introduction lente et de coda sont également repérables au sein de l'ouvrage.

3. Introduction et coda

L'œuvre s'ouvre sur treize mesures d'introduction lente, annotée « assez lent ». Les indications « léger » (mes. 2) et « avec sourdine » (mes. 2) ainsi que la pédale de tonique présente tout au long du passage, instaurent un climat calme et statique, en *fa* m. Dès la deuxième mesure, le motif de la magie est évoqué. À partir de la mesure 3, la clarinette, le basson et la flute énoncent tour à tour la tête du motif du balai. La succession du motif de la magie et du balai sera répétée (mes. 8-12), mais interrompue par l'apparition d'une section de caractère « vif » (mes. 14), fondée sur le motif de l'apprenti. Le climat du premier mouvement introductif réapparaît mes. 18, avant d'être à nouveau interrompu mes. 23, par le motif de l'incantation. S'opposent alors d'un côté la magie et le balai, caractérisés par un mouvement calme, et de l'autre, l'apprenti et l'incantation, regroupés sous une dynamique vive. Cette organisation préfigure l'altercation future entre le balai et l'apprenti²⁵. D'un point de vue plus global, cette succession contrastante de forces statiques et dynamiques résume à l'échelle de l'introduction, la trajectoire de la stabilité relative de la partie centrale, comme l'explique le schéma de la Figure 6.

Cette structure n'est pas sans rappeler les deux processus de complexification (mes. 42-619 et 620-928) faisant évoluer les motifs d'une organisation ferme à un état lâche. Dans l'introduction, les passages ne se transforment pas graduellement, le processus de transformation motivique est réservé à la partie centrale. Aussi, l'introduction comme la partie centrale de l'œuvre se terminent sur le motif de l'incantation. L'introduction propose donc une version résumée de la trame des événements à venir : comme une prémonition, la section introductive anticipe le recours à l'incantation pour résoudre et mettre fin aux conflits. De plus, la partie introduit et présente l'état initial des différents motifs (celui de l'eau excepté), à travers la citation de courts extraits. Au regard de ces considérations, cette

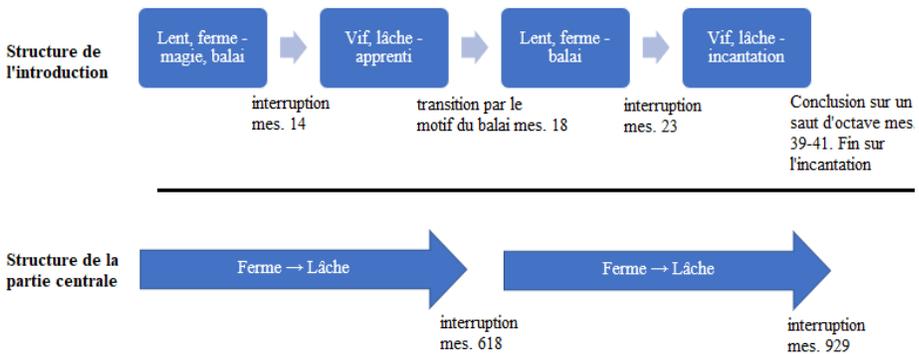


FIG. 6 : Schéma de l'introduction mis en regard avec la structure de la partie centrale.

25. Notons que la musique anticipe également l'apparition des motifs avant leur évocation dans le texte : aucune mention relative au balai n'est effectuée dans la première strophe.

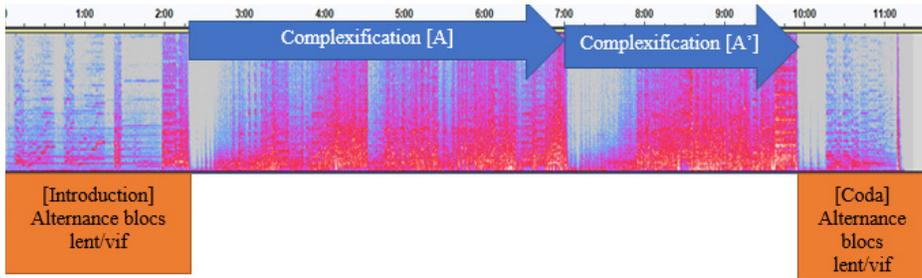


Fig. 7 : Spectrogramme annoté de *L'Apprenti sorcier* réalisé à l'aide du logiciel Audacity. [Introduction] (mes. 1-41) – Complexification [A] (mes. 41-618) – Complexification [A'] (mes. 618-929) – [Coda] (mes. 930-931).

section située « hors de la narration » s'apparente à l'« *introduction coda frame* » décrite par Hepokoski et Darcy²⁶. La qualification des mesures comme introduction lente se voit renforcée par les annotations du compositeur : le passage étant désigné par le terme « introduction »²⁷.

Ce lieu commun de la forme sonate permet de borner la section centrale, dont la structure est davantage corrélée aux événements de la narration. De l'utilisation de ce procédé résulte la fourniture de deux niveaux de présence esthétique sur lesquels joue Dukas : un premier niveau qui tient l'auditeur à distance de la narration - à l'instar d'un narrateur externe, qui dépeint le décor, ainsi que la situation initiale des objets; et un deuxième niveau plus immersif, empathique, descriptif et corrélé à la narration, qui utilise des procédés de structuration similaires au drame (comme le recours à la représentation du mouvement et à la gestion de la stabilité relative).

La partie narrative prend fin mesure 924, marquée par la répétition de l'introduction. La référence à la section initiale est explicite : Dukas inscrit dans la partition « Assez lent (mouvement de l'introduction) ». Cependant, la répétition n'est pas exacte : celle-ci est plus courte et le contrechant de l'alto solo transforme le tout en un climat mélancolique²⁸. Comme dans l'introduction, le caractère de la section évoque le retour du narrateur, exposant cette fois-ci à l'auditeur, la situation finale des objets. Cette « coda », fondée sur le matériel introductif correspond elle aussi aux principes de l'« *introduction-coda frame* ». Le déroulement des événements est donc borné par deux sections plutôt statiques. Ces deux parties correspondent à des ajouts de la part du compositeur. Par rapport au texte, ces mesures apportent un dernier rebondissement, laissant sous-entendre que le balai n'est pas totalement dompté.

Si la partie centrale fonctionne sur deux processus de complexification successifs, l'introduction et la coda fonctionnent sur l'alternance de blocs contrastants (lents et vifs) bien délimités. Selon une perspective structurelle, la structure peut être envisagée comme une forme binaire encadrée par une introduction et une coda (Figure 7).

26. Voir James HEPOKOSKI, et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 6.

27. Mesure 294, Dukas indique « Assez lent (mouvement de l'Introduction) ». Comme la présente section renvoie aux premières mesures de l'œuvre, le compositeur considère le début de la pièce comme une introduction.

28. De manière plus détaillée, la coda comporte 15 mesures alors que l'introduction 41. Seul le thème de la magie revient, joué par les violons et altos, accompagnés par un contrechant inédit de l'alto solo. Le caractère est plus mélancolique. La lenteur, la sensation d'immobilité et la trame peu évolutive de la musique incitent à renforcer le sentiment d'attente et d'élongation. Cette attente ainsi créée augmente l'effet de la surprise induite par le retour du motif du balai, vif et fortissimo (mes. 939).

Les indications de tempi mettent également en évidence deux phases soulignant la progression de l'allure générale : mes. 42-617 et mes. 618-923. L'accélération du tempo semble donc liée à l'ampleur croissante de la catastrophe. Introduction et coda alternent quant à elles courtes périodes de tempi contrastants (Figure 8).

Le graphique de la figure 9 montre la trajectoire d'évolution des sections en termes de stabilité relative.

Succession de tempi contrastants	Mes. 1 : Assez lent Mes. 14 : Vif Mes. 18 : Assez lent Mes. 23 : Vif
Changement de tempi progressif, de plus en plus vite	Mes. 201 : Léger et détaché Mes. 228 : Poco animando Mes. 240 : Più animando Mes. 249 : Au mouvement Mes. 293 : A tempo Mes. 486 : Serrez un peu le mouvement Mes. 522 : Plus animé Mes. 582 : Toujours plus animé Mes 606 : Très vif
Rupture, ralentissement soudain (premier point de saturation)	Mes. 618 : Retenu Mes. 628 : Plus retenu
Changement de tempi progressif, de plus en plus vite	Mes. 642 : Revenez au mouvement initial Mes. 651 : A tempo Mes. 744 : En animant un peu Mes. 765 : Toujours plus animé Mes. 843 : Sans presser Mes. 867 : En serrant Mes. 879 : Plus animé Mes. 897 : En animant toujours
Tempi contrastants	Mes. 924 : Assez lent (mouvement de l'introduction) Mes. 939 : Vif

FIG. 8 : Évolution des indications de tempi.

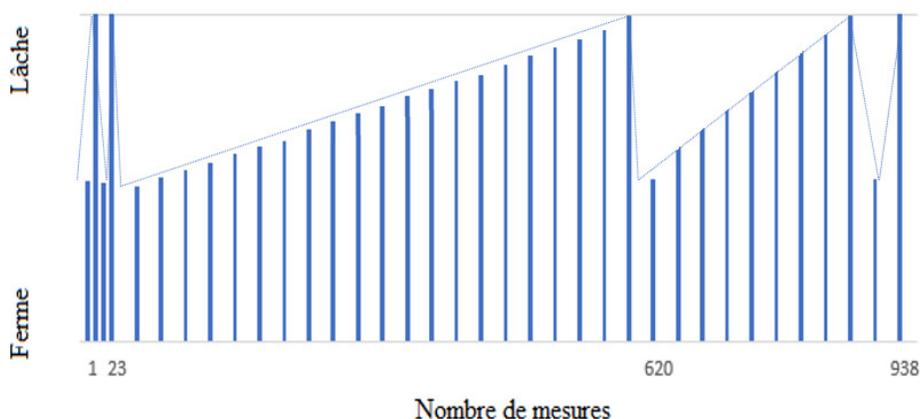


FIG. 9 : Évolution, sous forme graphique, du degré de complexité des motifs de *L'Apprenti sorcier*.

Convergences	Divergences
Deux vagues de perte de contrôle.	Les deux vagues évoluent progressivement en musique, tandis que la perte de contrôle est plus instantanée dans le texte.
Proportion des deux vagues de relâchement : pour le texte comme pour la musique, la première vague est presque deux fois plus longue que la seconde ²⁸ .	Les cinq premières strophes de la ballade évoquent le contrôle, alors l'introduction musicale est une alternance ferme/lâche.
	La fin du récit est contrôlée alors que la musique termine sur un évènement lâche.

FIG. 10: Comparaison des structures narratives du programme et de la musique.

Pour conclure, nous proposons de mettre en regard dans un tableau récapitulatif, les données extraites des analyses de la narration et de la musique.

Conclusion : comparaison des structures narratives et musicales

Le tableau suivant expose les convergences et divergences entre les courbes narratives (Figure 1) et musicales (Figure 8).

Les rapports texte-musique de *L'Apprenti sorcier* évoquent une grande convergence organisationnelle entre musique et déroulement narratif dans la partie centrale, doublée par l'exploitation stratégique des gestes d'introduction lente et de coda. Ces dernières sections ajoutent un sens supplémentaire par rapport à la narration : une fonction « d'avant le début », de résumé et une autre « d'après la fin », de poursuite de la narration par la musique grâce à l'emploi d'une mélodie au caractère mélancolique et des trois premières notes du motif associé au balai. Il s'agit d'ajouts par rapport au sujet et au programme. Loin d'être isolées, ces adjonctions narratives se rencontrent également dans de nombreux poèmes symphoniques, à l'image de *Polednice* de Dvorak ou *Till l'Espiègle* de Strauss. Dans *L'Apprenti sorcier*, les points de synchronisation, que l'on remarque essentiellement dans la partie centrale, se situent à grande échelle au niveau de la stabilité relative des sections, et à un degré plus fin grâce à la représentation du mouvement, l'association de chaque motif à un évènement de la narration, la variation de caractère et l'imitation d'effets acoustiques réels.

Cette réflexion n'est que le début d'un travail en perpétuelle évolution, puisque placée au cœur d'un dialogue entre théorie et pratique. Chaque poème symphonique nouvellement étudié présente en effet une opportunité de découvrir de nouveaux points de synchronisation entre narration et musique, mais aussi de nouvelles formes de réminiscences de formes établies. Ainsi sera-t-il possible d'identifier des tendances au-delà des choix individuels des compositeurs.

Bibliographie

ABROMONT, Claude, *Guide de l'analyse musicale*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2019.

ALTENBURG, Detlef, « Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programs im symphonischen Werk von Franz Liszt. », *Liszt Studien (Band I) Kongress – Bericht Eisenstadt, Graz, Akademische Druck, v. Verlagsanstalt, 1975.*

- BACKES, Jean-Louis, « La littérature dans les poèmes symphoniques de Liszt », *Silène* (18 février 2010). [http://www.revue-silene.com/ff/index.php?sp=coll&collection_id=137, consulté le 20/02/2020.]
- BARBEDETTE, Henri, « Revue des grands concerts », *Le Menestrel* 3545 (5 mars 1899), p. 69.
- BONGRAIN, Anne, *La thématique des poèmes symphoniques de Liszt : Contribution à l'étude de l'expressivité musicale dans la musique à programme*, Paris, Université de Paris IV Sorbonne, 1985. [Thèse de Doctorat (arrêté du 5 juillet 1984).]
- BERG, Alban, *Arnold Schönberg : Pelleas und Melisande von Arnold Schönberg. Kurze thematische Analyse*, Vienne, Universal Edition, 1920.
- CAPLIN, William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- CHION, Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.
- CHION, Michel, *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.
- COAKLEY HARBERG, Amanda, *Issues of Meaning and Structure in the Symphonic Poem*, New Brunswick, 2019. [Doctoral thesis.]
- CORMAC, Joanne, *Liszt and the Symphonic Poem*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- DELALANDE, François, « Les Unités Sémiotiques Temporelles : problématique et essai de définition », dans MIM, *Les Unités Sémiotiques Temporelles, éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, MIM, 1996, p. 15-25. [coll. Documents Musurgia.]
- DE MÉDICIS, François, « Compte rendu de William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 20 (1999), p. 107-113.
- DECROIX, Manon, « Vers une typologie des programmes dans le poème symphonique », *Loxias* 70 (2020). [URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=9501>.]
- FLOROS, Constantin, « Literarische Ideen in der Musik des 19. Jahrhunderts », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 (1977).
- GRABÓCZ, Márta, « Narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », *Sens et Signification*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- GRABÓCZ, Márta, *Morphologie des pièces pour piano de Liszt*, Paris, Kimé, 1986.
- HANSLICK, Edouard, *Du Beau dans la Musique*, trad. Charles Bannelier, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1986. [Éd. originale : 1893.]
- HEPOKOSKI, James, et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- HEPOKOSKI, James, *Sibelius : Symphony No. 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- JOHNS, Keith, *A Structural Analysis of the Relationship Between Programme, Harmony and Form in the Symphonic Poems of Liszt*, Wollongong, University of Wollongong Press, 1986. [Doctoral thesis.]
- JOHNS, Keith, *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, Hillsdale, Pendragon Press, 1997.
- KAPLAN, Richard, « Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered », *19th-Century Music* 8/2 (1984), p. 142-152.
- LE DIAGON-JACQUIN, Laurence, « Analyse comparée de la Hunnenschlacht de Liszt d'après le modèle pictural de Kaulbach », dans Martà GRABÓCZ (dir.), *Les topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt*, Actes du colloque « Les topoï du XIXe siècle et la musique de Liszt », Paris, 26-27 septembre 2011, Paris, Hermann, 2018, p. 101-125.
- MENDL, Robert, « The Art of the Symphonic Poem », *The Musical Quarterly* 18 (1932), p. 443-462.
- MICZNIK, Vera, « The Absolute Limitation of Programme Music: The Case Of Liszt's 'Die Ideale' », *Music & Letters* 80 (1999), p. 207-240.
- L'OUVREUSE DU CIRQUE D'ÉTÉ, « Lettre de l'Ouvreuse », *Écho de Paris* 4747 (25 mai 1897), p. 3.
- PERRET, Pierre-Simon, et RAGOT, Marie-Laure, *Paul Dukas*, Paris, Fayard, 2007.
- RATNER, Robert, *Classical Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer, 1980.

- ROSEN, Charles, *Les Formes sonates*, Arles, Actes Sud, 1998.
- SAFFLE, Michael, *The Music of Franz Liszt*, Londres, Routledge, 2018.
- SCHOLES, Percy, Judith NAGLEY, et Kenneth CHALMERS, « Symphonic Poem », dans Alison LATHAM (dir.), *The Oxford Companion to Music, Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SCHNEIDER, Mathieu, *Destins croisés : du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Berlin, Gorz, 2005.
- TARASTI, Eero, *La musique et les signes : Précis de sémiotique musicale*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- VANDE MOORTELE, Steven, *The Romantic Overture and Musical Form From Rossini to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- VANDE MOORTELE, Steven, *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*, Leuven, Leuven University Press, 2009.

Titre de l'article – Article Title

Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale
et du programme de *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas
*Elements for a comparative analysis of the musical form
and program of Paul Dukas' L'Apprenti sorcier*

Résumé – Abstract

La question de la relation entre la forme musicale et le programme qui lui est associé dans le poème symphonique a suscité de nombreuses réflexions depuis que Liszt a inventé le genre en 1848. Toutefois, les études précédemment menées sur le sujet se caractérisent par une grande hétérogénéité des points de vue, ainsi que par l'absence d'élaboration d'une méthodologie analytique. Pourtant, le problème continue d'intriguer les chercheurs et des contributions fleurissent chaque année. Le présent article se veut proposer une méthodologie permettant de mener une analyse comparative de l'articulation d'une narration littéraire et d'une forme musicale, appliquée à *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas (1897). Dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition du poème symphonique, ainsi que des termes qui lui sont associés (programme, sujet...). Nous étudierons plus précisément le programme de l'œuvre, à savoir la traduction d'une ballade de Goethe datant de 1797. Nous présenterons ensuite une description morphologique et narratologique de l'ouvrage musical, afin de mettre en évidence les points de synchronisation et de divergence entre la structure narrative des deux médiums.

The question of the relationship between the musical form and its associated programme in the symphonic poem has been the subject of lively debate since Liszt invented the musical genre in 1848. However, previous studies on the subject have been characterised by a wide variety of views, as well as by the lack of development of an analytical methodology. Nevertheless, the problem continues to intrigue researchers and contributions to the field continue to appear every year. This article proposes a methodology for a comparative analysis of the interaction between a literary narrative and a musical form, applied to Paul Dukas' L'Apprenti sorcier (1897). First, we will review the definition of the symphonic poem, as well as the terms associated with it (programme, subject...). We will study more precisely the programme of the work, namely the translation of a ballad of Goethe dating from 1797. We will then present a morphological and narratological description of the musical work in order to highlight the points of synchronization and divergence between the narrative structure of the two media.

Auteur – Author

Manon Decroix est en troisième année de doctorat au sein du laboratoire Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL) de l'Université Côte d'Azur, sous la direction de Pascal Decroupet. A travers sa thèse, elle s'attache à mieux définir et à approfondir la connaissance du poème symphonique, par l'étude de sa structure musicale. Elle cherche alors à créer des outils analytiques adaptés, qui prennent en compte l'influence du programme extérieur sans oublier que le poème symphonique est un objet musical avant tout. Elle travaille également sur différents projets visant à initier des collégiens à l'écoute, à l'analyse et à la création d'œuvres musicales contemporaines.

Manon Decroix is in the third year of her PhD Degree at the Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL) research centre at the Université Côte d'Azur, under the supervision of Pascal Decroupet. Through her research, she aims to better define and deepen the understanding of the symphonic poem through the study of its musical structure. She seeks to create adapted analytical tools, which take into account the influence of the external programme without forgetting that the symphonic poem is above all a musical object. She is also working on various projects aimed at introducing secondary school students to the listening, analysis and creation of contemporary musical works.

Mots clés – Keywords

Poème symphonique - Analyse musicale - Rapport texte-musique - Programme - Paul Dukas
Symphonic poem - Musical analysis - Text-music relationship - Programme - Paul Dukas