

***La musique de chambre de Fernand de La Tombelle :  
traits d'affirmation individuelle au sein d'une  
tradition fermement assimilée***

François DE MÉDICIS

Tout au long de sa période d'activité compositionnelle, Fernand de La Tombelle a volontiers écrit de la musique de chambre. Néanmoins, quand on s'attache aux œuvres conçues dans la tradition des genres fixés au XVIII<sup>e</sup>, comme la sonate pour violon ou le quatuor à cordes, sa production offre une moisson très concentrée, à la fois sur les plans quantitatif et qualitatif. Le catalogue du compositeur compte cinq œuvres se rattachant à ce genre : le *Quatuor avec piano* op. 24, le *Trio avec piano* op. 35, le *Quatuor à cordes* op. 36, la *Sonate pour piano et violon* op. 40 et la *Sonate pour piano et violoncelle* (sans numéro d'opus). C'est ce corpus qui fait l'objet principal de cet article, bien que notre discussion ne va pas s'interdire de grappiller à l'occasion hors de ce cadre pour aborder d'autres œuvres instrumentales du même compositeur faisant appel à des formes et des principes de construction apparentés, comme la *Sonate pour orgue* op. 23 ou la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26.

L'examen du corpus entier permet de formuler quelques observations générales : d'abord, la majorité de ces œuvres sont publiées dans un laps de temps restreint, entre 1895 et 1905. Un *Quatuor avec piano* présenté à la Société des compositeurs de musique y reçoit une mention honorable dès 1883, bien avant la publication de l'opus 24 en 1895, s'il s'agit bien de la même œuvre ; mais sinon, pour les œuvres dont le manuscrit est daté (le *Trio* et la *Sonate pour piano et violon*), l'intervalle qui sépare le moment de la composition de celui de la publication est très court. De plus, ces œuvres ne constituent qu'une fraction de la production de chambre de Fernand de La Tombelle, qui comprend

également douze œuvres additionnelles. Ces dernières semblent avoir été composées sur une période plus étalée et se rattachent en majorité à la tradition du XIX<sup>e</sup> siècle de la miniature et de la pièce de salon, et pour une petite partie à des genres baroques (la Passacaille, la Suite).

Genres fixés au XVIII <sup>e</sup> siècle	Autres genres
<p><i>Quatuor en mi mineur pour piano, violon, alto et violoncelle</i>, op. 24 (Paris : Richault &amp; C<sup>ie</sup>, 1895)</p> <p><i>Trio en la mineur pour piano, violon et violoncelle</i>, op. 35 (Paris : Vve Richault mère, 1895)</p> <p><i>Quatuor en mi majeur pour instruments à cordes</i>, op. 36 (Paris : Vve Richault mère, 1897)</p> <p><i>Sonate pour piano et violon</i>, op. 40 (Paris : Costallat &amp; Cie, [1900 ?])</p> <p><i>Sonate pour piano et violoncelle</i> (Paris : Costallat &amp; Cie, [1905])</p>	<p><i>Clair de lune</i>, « Andante pour piano et violon » (Société anonyme d'édition mutuelle de musique [1889 ?])</p> <p><i>Berceuse pour violon (ou flûte)</i> (Paris : Richault &amp; Cie, 1895)</p> <p><i>Ferme tes yeux bleus... Berceuse</i>, pour violon et piano, 1896</p> <p><i>Épithalame</i>, pour violon et piano (ou orgue) [1897 ?]</p> <p><i>Andante espressivo</i>, « pour violoncelle (ou violon) et piano » (F. Janin et ses fils ; E. Gallet, [1900 ?])</p> <p><i>Passacaille</i> « pour violon et piano » (Paris : Quinzard &amp; Cie [1900 ?])</p> <p><i>Variations en forme de Chaconne</i>, pour violoncelle et piano [1902 ?]</p> <p><i>Suite pour 3 violoncelles</i> (Paris : Senart, 1921 ; composée avant 1914)</p> <p><i>Épithalame</i>, pour violoncelle (modifié ultérieurement pour violon) et orgue (25 août 1919)</p> <p><i>Andantino – Sérénade pour violoncelle et harpe</i>, transcription d'un mvt de la Suite pour 3 violoncelles [1923]</p>

	<p><i>Suite courte pour flûte et harpe chromatique</i> (« Prélude » – « Improvisation » – « Danse ») (s.d.)</p> <p><i>Fantaisie Ballade</i>, pour harpe Érard (à pédales) (s.d.)</p> <p><i>Le sommeil de la crèche</i>, pour flûte ou violoncelle et harmonium (s.d.)</p>
--	---

Tableau 1 : Catalogue d'œuvres de chambre de La Tombelle<sup>1</sup>

## Le rôle structurel de la tonalité

Des considérations générales sur la tonalité et son rôle dans l'organisation formelle fournissent déjà quelques repères sur l'orientation esthétique de La Tombelle. Selon les conventions classiques, auxquelles le compositeur adhère d'assez près, la forme sonate débute par une exposition opposant un ton principal et une autre tonalité, qu'on appellera ici le ton subordonné, auxquels sont associés généralement deux thèmes contrastants, respectivement le thème principal et le thème subordonné<sup>2</sup>. Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains compositeurs comme Franz Schubert ou Johannes Brahms, vont se mettre à explorer d'autres formes d'organisation, comme l'exposition à trois tonalités, une voie que La Tombelle n'empruntera qu'exceptionnellement.

Dans les cinq œuvres de chambre de La Tombelle, les premiers mouvements adoptent tous une coupe de forme sonate et un ton principal mineur. Généralement, le thème principal dans le ton mineur se présente dans un esprit tourmenté, tragique, et il est suivi d'un thème subordonné de caractère lyrique dans un ton majeur. À première vue, seul le *Quatuor à cordes* semble s'affranchir de cette habitude : le premier mouvement commence par une introduction lente en majeur. Cependant, l'*Allegro* qui suit établit bel et bien le mode mineur. Quant au thème subordonné, il se produit dans la majorité des cas au ton du relatif majeur, III. La Tombelle déroge à cette pratique uniquement dans ses premières formes sonates et dans seulement deux œuvres :

---

<sup>1</sup> Cette liste exclut les œuvres mentionnées dans des programmes, mais dont il a été impossible de retrouver les copies manuscrites ou publiées des partitions.

<sup>2</sup> Sur le plan terminologique, j'emploie l'expression thème principal (ou thèmes principaux) pour désigner le ou les thèmes qui se présentent au ton principal au début de l'exposition ; par analogie, le ou les thèmes qui apparaissent dans le ton subordonné de l'exposition sont désignés comme deuxième(s) thème(s).

au cours du premier mouvement du *Quatuor en mi mineur pour piano, violon, alto et violoncelle* op. 24, le thème subordonné se présente dans le ton de la dominante mineure, et dans la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26, il apparaît successivement dans le ton du relatif et de la sous-tonique, III et bémol VII<sup>3</sup>. Mais dans la *Sonate* pour orgue op. 23, la toute première œuvre en forme sonate, le ton subordonné est déjà celui de la tonalité relative.

Si on s'en tient uniquement au choix des tonalités, La Tombelle ne se montre guère aventureux. Chez les Classiques, les formes sonates en mineur de Mozart modulent presque systématiquement au relatif. Haydn et Beethoven s'autorisent plus de diversité : le premier mène souvent au ton de la dominante mineure, et Beethoven explore de nouveaux rapports de tonalités (comme la modulation à la sous-médiate, ou VI, dans les premiers mouvements de son *Quatuor à cordes Serioso* op. 74, ou de sa *Symphonie n° 9* op. 125).

Ces considérations touchent uniquement le morceau initial et, dans les autres mouvements, La Tombelle s'autorise une plus grande liberté. Par exemple, le troisième et dernier mouvement de la *Sonate pour piano et violon* op. 40 se conforme essentiellement à la coupe d'un Rondo-sonate, reconnaissable par sa forme segmentée (« sectionnalisée »), son refrain récurrent et l'application des principes d'opposition tonale et thématique.

De manière plus précise, la pièce rappelle le patron de Rondo-sonate de type ABACABA, où A revêtirait la fonction de refrain et de thème principal, B, celui de couplet et de thème subordonné (ici, comme cela se produit à l'occasion, sans transition) et où C assurerait le rôle de développement<sup>4</sup>. Mais ici, le mouvement a ceci de spécial en ce que les sections B et C (soit celles de thème subordonné et de développement), s'imbriquent l'une dans l'autre, et que la reprise du refrain qui devrait les séparer est éliminée (voir le tableau 2).

---

<sup>3</sup> La *Fantaisie* présente donc un cas exceptionnel d'exposition à trois tonalités dans l'œuvre de La Tombelle. Mais on peut considérer cette composition comme une œuvre d'apprentissage, et pour notre étude, elle occupe une position périphérique par rapport au corpus principal des cinq œuvres de musique de chambre.

<sup>4</sup> Voir William Caplin, *Classical Form : A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York : Oxford University Press, 1998), p. 235-239.

Rondo	Forme sonate	Subdivisions
À (Refrain)	Exposition/Développement	Thème principal
B (Couplet 1)/C (Couplet 2)	Exposition/Développement Récapitulation	Thème subordonné/développement
À (Refrain)		Thème principal
B (Couplet 1)	Récapitulation	Thème subordonné
A/Coda	Coda	

Tableau 2 : Articulations formelles dans la *Sonate pour piano et violon*, op. 40, 3. Allegro molto

Un examen plus minutieux de la forme fait apparaître d'autres irrégularités (voir le tableau 3). Comme il est fréquent dans les rondos classiques, le refrain (mesures 1-65) adopte une coupe de petite forme ternaire ABA' et, comme il se doit, celle-ci maintient le ton principal de *ré* mineur. La section A se termine par une cadence authentique parfaite (ou CAP) en *ré* mineur et la section A' par une cadence rompue (ou CR) dans la même tonalité. L'accord de *si* bémol qui conclut la cadence rompue est réinterprété comme la tonique du couplet qui débute ensuite, mais cette section se termine à la mesure 80 par une cadence en *fa* majeur. Une certaine ambiguïté touche donc le ton de la première partie du thème subordonné, mais la deuxième partie semble lui servir de contrepoids. Ce dernier passage (mesures 125-155), bien qu'il évite toute progression cadentielle conventionnelle<sup>5</sup>, se maintient dans le ton de *fa* majeur, élimine toute référence au ton de *si* bémol et la section conclusive qui suit semble confirmer la prééminence du ton de *fa* majeur (qui, rappelons-le, constitue le pôle conventionnel du relatif majeur par rapport au ton principal)<sup>6</sup>.

De plus grandes libertés surviennent dans la récapitulation des thèmes principal et subordonné, paradoxalement, les sections de résolution structurelle où le discours musical devrait se cantonner dans le ton principal. Ici, bien au contraire, le discours est agité de nombreuses modulations, et les cadences les plus conventionnelles et les plus clairement articulées se produisent hors de la tonique de *ré* mineur : une cadence authentique parfaite en *la* mineur (avec

<sup>5</sup> L'accord de *fa* majeur qui termine la deuxième partie du thème subordonnée et qui initie la section conclusive à la mesure 141 est approché par une cadence contrapuntique, soit un mouvement conjoint divergent dans les parties extrêmes.

<sup>6</sup> L'inversion de l'idée initiale du refrain (ou thème principal) fournit le matériau de la section conclusive, ici, aux mesures 141-155, mais aussi avant et après, aux mesures 101-107 et 344-348.

tierce picarde) conclut le thème principal à la mesure 279, et une autre en *si* bémol majeur à la mesure 294 se présente à l'intérieur du thème subordonné.

Mesures	Section	mesures	Subdivision
1-65	Refrain (thème principal), Petite forme ternaire, <i>ré</i> mineur	1-16	A, quasi période, <i>ré</i> mineur (CAP)
1-65 65-231	Refrain (thème principal), Petite forme ternaire, <i>ré</i> mineur Couplet (thème subordonné) /Développement	17-44	B, instable
		45-65	A', <i>ré</i> mineur (CR)
		65-80	Couplet (thème subordonné) Structure périodique modulante, <i>si</i> bémol maj. → <i>fa</i> maj. (CAP)
65-231 231-278	Couplet (thème subordonné) /Développement Refrain (thème principal), modulant, de <i>ré</i> mineur à <i>la</i> mineur (CAP)	81-101	Développement 1, modulant, avec des marches d'harmonie, CAP en <i>sol</i> majeur suivie d'une section conclusive* en <i>sol</i> majeur (mes. 101-107)
		125-155	suite Couplet (thème subordonné) en <i>fa</i> majeur, thème suivi d'une section conclusive* (mes. 141-155)
		156-231	Développement 2, modulant, incluant un fughatto et des marches d'harmonie
279-363	Couplet (thème subordonné), modulant, de <i>la</i> majeur à <i>si</i> bémol majeur (CAP) puis à <i>ré</i> mineur, incluant le matériau de la section conclusive* (mes. 344-348)		
364-408	Refrain/Coda, en <i>ré</i> mineur		

Tableau 3 : Plan formel détaillé de la *Sonate pour piano et violon*, op. 40, 3.  
Allegro molto

## L'audace des progressions harmoniques

Dans le contexte de la musique du tournant du siècle, La Tombelle pratique un langage harmonique plutôt consonant, tributaire de l'héritage romantique de Schumann, Mendelssohn et Schubert, et étranger aux audaces de Fauré, Debussy ou César Franck. Mais son œuvre laisse surgir ici et là de soudaines hardiesses de langage. Si on tente de situer et catégoriser les expériences/aventures harmoniques de La Tombelle par rapport à celles de ses contemporains, deux angles de discussion s'avèrent particulièrement utiles : le contexte formel particulier dans lequel se manifestent les audaces, et l'origine tonale ou modale du chromatisme.

Ainsi, la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26 fait entendre une progression harmonique audacieuse, qui enchaîne des accords éloignés dans un sentiment tonal flottant, en exploitant les notes communes et les glissements chromatiques (voir l'exemple 1). Cela se justifie par un contexte formel particulier. Il s'agit d'un lien modulant qui connecte les tonalités de la fin du premier mouvement et du début du deuxième mouvement, respectivement *fa* mineur et *ré* bémol majeur.

lien modulant

ADAGIO. (♩ = 58)

Cl. Fl. Cl. Cor.

ppp Bon.

ADAGIO. (♩ = 58)

thème principal

Poco rall. Quat.

Cl. B<sup>op</sup> Cors.

Exemple 1 : La Tombelle, *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26, 2. Adagio (début)

Le premier mouvement de la *Sonate pour piano et violoncelle* offre une progression harmonique audacieuse s'inscrivant dans un contexte formel différent (voir l'exemple 2). Cet enchaînement d'accords très chromatiques est fondé sur une marche d'harmonie, dont chaque terme comprend trois accords, encadrés par des crochets sur l'exemple : les deux premiers font entendre un accord de sixte napolitaine et un accord de dominante (d'abord en *do dièse mineur*, puis, en vertu d'une transposition à la seconde majeure inférieure, sur les pôles de *si mineur* et *la mineur*). La troisième harmonie, désignée par un astérisque (\*) sur l'exemple, constitue un accord ornamental sans réelle fonction harmonique tonale. La note supérieure (par exemple, le *si* à la mesure 5) décrit un mouvement de broderie entre deux notes enharmoniquement équivalentes<sup>7</sup>. À nouveau, l'audace de la progression se justifie par le contexte formel, elle participe au sentiment d'instabilité véhémente du développement.

9

pizz

do dièse mineur: Nap.

5

arco dolce

V \*

(si mineur)

(la mineur)

espressivo quasi recitativo

Exemple 2 : La Tombelle, *Sonate pour piano et violoncelle*, 1. Allegro (développement)

<sup>7</sup> Rétrospectivement, cet accord ornamental renvoie à l'accord de tonique de la mesure suivante. Par exemple, l'accord de *si* à la mesure x s'interprète après coup comme « I » en *si mineur*.

Un troisième exemple de progression harmonique inusité est emprunté au premier mouvement du *Trio avec piano* op. 35 (exemple 3). Ici, la tonalité de *la* majeur reste claire pour l'entière durée du passage, mais l'enchaînement des accords deux à deux produit de nombreux heurts (comme le rapport de triton entre l'accord de *ré* mineur et celui de *sol* dièse majeur). Cela se produit dans la coda vers la fin du mouvement. Au cours de cette section, les classiques ont pour habitude de renforcer l'expression du ton principal à l'aide de différents procédés, tels que l'accumulation de progressions cadentielles ou la prolongation de la tonique. Paradoxalement, les Romantiques suivent ce principe, mais en pimentant souvent les progressions harmoniques de dissonances frappantes, pour éviter le l'uniformité et un caractère trop conventionnel. Par exemple, voir les codas dans les premier et dernier mouvements de la *Symphonie n° 9 (die Große)* D. 944 de Schubert, ou ceux de la *Symphonie n° 1 (Frühlingsinfonie)* op. 38 de Schumann. La Tombelle s'inscrit ici dans cette tradition.

The image shows a musical score for the Trio with Piano, Op. 35, No. 1, Allegro (fin) by Fernand de La Tombelle. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a chromatic bass line and a string part with a similar chromatic line. The music ends with a coda marked 'pizz.' and 'p'. The score is divided into two systems by a vertical line. The first system shows the piano part with a chromatic bass line and the string part with a similar chromatic line. The second system shows the piano part with a chromatic bass line and the string part with a similar chromatic line. The score is marked with '19727 R.' at the bottom.

Exemple 3 : La Tombelle, *Trio avec piano* op. 35, 1. Allegro (fin)

Chez de nombreux compositeurs actifs dans les années 1890-1910 comme Debussy et Fauré, le renouvellement de l'écriture chromatique découle de

l'usage de la modalité. La Tombelle emploie à l'occasion un chromatisme à coloration modale, mais c'est plutôt rare. Le deuxième mouvement du *Trio avec piano* op. 35 en offre un exemple (exemple 4). Les mesures 25-31 sont soutenues par une pédale de tonique en *do* majeur. La mélodie des mesures 25-27 présente un mouvement de broderie avec les degrés 1-bémol 7-1. Le degré de bémol 7 est harmonisé par un accord de bémol III sur une pédale de *do* (une interprétation préférable à  $I^7$ , surtout quand on considère les sept mesures dans leur entier). Il en résulte une touche de couleur éolienne.

Exemple 4 : La Tombelle, *Trio avec piano* op. 35, 2. Lento

Le mouvement de broderie de la mélodie est suivi d'une ligne descendante 8-bémol 7-bémol 6-5. L'ensemble de ce passage rappelle une mélodie de Fauré, le

*Nocturne* op. 43 n°2 (1886). L'œuvre de Fauré, également écrite en *do* majeur dans la version pour voix de soprano, fait entendre exactement le même mouvement mélodique, avec sa ligne de broderie 1-bémol 7-1 suivi de la descente 8-bémol 7-bémol 6-5 (exemple 5). Le passage est également sous-tendu par une pédale de tonique, mais l'harmonisation, cependant, présente quelques différences (comparer sur la réduction de l'exemple 6). Les trois premiers accords sont identiques et suggèrent la même modalité éolienne. Mais Fauré fait preuve d'une plus grande audace dans l'harmonisation de la descente, avec une série d'accords majeurs parallèles de *mi* bémol, *ré* bémol et *do*, avec pour résultat la suggestion d'une coloration phrygienne. La Tombelle propose un enchaînement plus conventionnel, avec bémol III – bémol VI – V – I, qui s'explique par le mélange de mode majeur-mineur.

70

à Madame H. Roger - Jourdain.

Nocturne.

Poésie de Villiers de L'Isle-Adam. Gabriel Fauré, Op.43. N° 2.

Andante (♩ = 76) *dolce*

CHANT. La nuit, sur le grand mys - tère, entr' -

PIANO. *pp*

ou - vre ses é-crins bleus. Au - tant de fleurs sur la

ter - re, Que d'é - toi - les dans les

*sempre dolce*

*sempre dolce* *tranquillement*

1  $\hat{b}7$   $\hat{1}/8$   $\hat{b}7$   $\hat{b}6$

71

On voit ses om-bres dor - man - tes S'é-clai -

Exemple 5 : Fauré, *Nocturne*, op. 43, n° 2

Fauré, *Nocturne* op. 43 no 2 (1886)

La Tombelle, *Trio en la mineur* op. 35, Lento (1895)

Exemple 6 : Réduction des progressions harmoniques chez Fauré et La Tombelle

L'étude attentive de l'articulation tonale des thèmes de La Tombelle met en valeur des traits personnels, des habitudes propres. Le premier mouvement de la *Sonate pour piano et violon* op. 40 va servir à le démontrer. Dans le thème principal, la première phrase débute en *ré* mineur et mène à *la* mineur sans que la nouvelle tonalité soit confirmée par une cadence (exemple 7). Ensuite, la deuxième phrase débute en transposant simplement le matériau initial à la quinte supérieure. Ce type de modulation implicite (parce que non confirmée par une cadence) à l'intérieur du thème initial est inhabituel chez les Classiques. Cela rappelle une pratique baroque, comme l'exposition de fugue, avec la succession d'un sujet et d'une réponse à la tonique et la dominante. Ce type d'écriture a d'ailleurs souvent été intégré aux sonates baroques, et plus particulièrement celles de la tradition *da chiesa*. Par exemple, la *Sonate* pour violon et clavier en *si* mineur de J.S. Bach, BWV 1014, la première d'un recueil de six sonates, suit la coupe en quatre mouvements aux tempi lent-vif-lent-vif, recourant à l'écriture fuguée dans les mouvements rapides comme il est d'usage dans les sonates d'église. Ainsi, dans le deuxième mouvement, un sujet de 4 mesures est d'abord exposé au violon dans le ton principal, *si* mineur, repris ensuite à la main droite du clavier dans le ton de la dominante mineur, *fa* dièse mineur, puis à nouveau en *si* à la main gauche du clavier. Chez La Tombelle, à la différence des entrées imitatives d'une fugue ou de la *Sonate* pour violon de Bach, le motif apparaît dans la partie principale de la texture d'une mélodie accompagnée, et non dans les entrées successives d'une texture contrapuntique.

Par ailleurs, comme il s'agit d'un mouvement en forme sonate, l'exposition produit une modulation pour amener le thème subordonné, et en l'occurrence, le nouveau ton est celui du relatif, *fa* majeur. En vertu du procédé de la reprise du matériau initial à la dominante mineure, il est paradoxal que la modulation interne du thème principal (bien que non confirmée par une cadence), soit plus éloignée du ton principal que celle qui mène au ton subordonné.

Exemple 7 : La Tombelle, *Sonate pour piano et violon* op. 40, 1. Allegro agitato

Plusieurs premiers mouvements d'œuvres instrumentales de La Tombelle présentent un semblable effet de réponse tonale en mineur, souvent au sein du thème principal. C'est ce qu'on observe dans la *Sonate pour orgue* op. 23 (voir le thème principal et la transition, en *mi* mineur), le *Quatuor avec piano* op. 24 (la transition, en *mi* mineur), la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26 (le thème principal, en *fa* mineur), le *Quatuor à cordes* op. 36 (le thème principal, en *mi* mineur) et la *Sonate pour piano et violon* op. 40 (le thème principal, en *ré* mineur).

Les thèmes de La Tombelle rappellent les sujets de fugue par un autre aspect : la mélodie commence généralement par un motif caractéristique, et plus loin, la





autre de maîtrise artistique. La manipulation motivique et la conception de la texture instrumentale fournissent quelques indices de cette progression que nous allons observer en comparant les thèmes initiaux des premiers mouvements du *Quatuor avec piano* op. 24 et du *Trio avec piano* op. 35.

Le *Quatuor avec piano* op. 24 témoigne d'une conception claire de l'organisation sonore, mais quelque peu massive (exemple 10). Le thème initial adopte une coupe de période dont le conséquent conduit à un sommet expressif à la mesure 7. La mélodie est exposée entièrement dans la partie de violon, et d'autres instruments présentent des doublures intermittentes : d'abord l'alto (mesures 2-7), puis la main droite du piano (mesures 6-7) à l'approche du sommet. La basse est jouée conjointement par le violoncelle et la main gauche du clavier, et le remplissage harmonique est assuré en majeure partie par le piano.

The image displays a musical score for the first movement of the *Quatuor avec piano* op. 24 by Fernand de La Tombelle. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro agitato. (♩ = 116)'. It features four staves: Violon. (Violin), Alto., Violoncelle. (Cello), and Pianoforte. (Piano). The Violin part is labeled 'mélodie' and the Cello part is labeled 'basse'. The Piano part is labeled 'basse'. The score shows a period of 7 measures, with a 'sommet' (peak) indicated by an arrow at measure 7. The texture is dense, with the piano providing harmonic support and the strings playing the melodic and bass lines.

Exemple 10 : La Tombelle, *Quatuor* pour piano et cordes, op. 24, 1. Allegro agitato

En comparaison, le premier mouvement du *Trio avec piano* op. 35 offre une écriture beaucoup plus variée et fluide, qui établit des dialogues et des échanges entre les différents instruments. À nouveau, le thème initial adopte une structure de période et le violon, qui présente également la mélodie dans son entier, mène à un sommet clairement articulé sur la levée de la mesure 17 (exemple 11). La ligne mélodique est d'abord doublée au violoncelle (mesures 1-4) ; par la suite, la doublure est transférée à la main droite du piano, d'abord sporadiquement à la fin de l'antécédent, puis de manière continue dans les trois premières mesures du conséquent. Ensuite, la main droite entre dans un jeu d'imitation avec la mélodie du violon, contribuant ainsi à l'accroissement de tension, puis revient à un plein redoublement de la ligne au moment du climax jusqu'à l'approche de la cadence, pour une durée de 7 mesures.

Mélodie violon

antécédent

Violon.

Violoncelle.

Pianoforte.

doublure vcelle

conséquent

doublure m.d.

imitations

sommet

cadence (...)

doublure m.d.

Exemple 11 : La Tombelle, *Trio avec piano* op. 35, 1. Allegro

On peut donc ranger dans les œuvres d'apprentissage le *Quatuor avec piano* op. 24 ainsi que, en débordant du répertoire de chambre, deux autres œuvres

faisant appel à la forme sonate : la *Sonate pour orgue* op. 23, et la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26. Les pièces ultérieures se rattachent aux œuvres de la maturité artistique (voir tableau 4). Un tableau chronologique permet de situer les œuvres des deux phases par rapport à quelques repères importants : le moment où La Tombelle intègre la Société des compositeurs de musique (SCM), l'année de publication de ses œuvres et la date de leurs prestations à la Société nationale de musique (SNM) et à la SCM. La Tombelle fait d'abord entendre des mélodies et une œuvre d'orchestre à la SNM en 1884 et 1887, avant d'y faire jouer un *Quatuor avec piano* en 1888 (peut-être une version préliminaire de son op. 24, comme nous l'avons vu plus tôt). Peu après sont diffusés les œuvres suivantes explorant la forme sonate : la *Fantaisie* op. 26, jouée à la SCM et à la SNM en 1889 et 1890 et la *Sonate pour orgue* publiée chez Richault. La publication du *Quatuor* op. 24 et du *Trio avec piano* op. 35 en 1895 précèdent de peu la réception du prix Chartier en 1896. Cette distinction était décernée annuellement par l'Académie des beaux-arts à un compositeur ou une compositrice (il y en a eu) pour la qualité de sa musique de chambre. À l'époque où La Tombelle participe aux activités de la SNM et de la SCM, ces sociétés encouragent toutes deux la création de la musique de chambre (en particulier dans les grands genres hérités de l'époque classique), et peut-être ont elles joué un rôle déterminant dans la décision du compositeur d'explorer l'écriture d'œuvres de cette veine. On relève la place centrale qu'occupe Camille Saint-Saëns au sein de ces organisations durant cette période, et des recherches supplémentaires pourraient être utiles afin de préciser l'influence que ce compositeur a pu avoir sur La Tombelle. L'auteur de *Samson et Dalila* et Romain Bussine sont à l'origine de la fondation de la SNM en 1871 et ces deux personnalités assurent encore la présidence conjointe de la société entre 1884 et 1886 (Saint-Saëns, à titre de Président d'honneur), puis ils la quittent tous deux suite à un putsch perpétré par Vincent d'Indy, Ernest Chausson et quelques disciples de César Franck. Sans abandonner la SNM, La Tombelle joint la SCM au moment même où Saint-Saëns démissionne de la première société pour s'investir dans la seconde. De plus, comme membre de la section musique de l'Institut des beaux-arts, Saint-Saëns prend une part importante dans l'attribution du prix Chartier.

	La Tombelle, musique de chambre (genres classiques)	Autres repères
1884		SNM, Mélodies (22 mars) SNM, Mélodie avec orchestre (19 avril)
1886		Joint la SCM
1887		SNM, <i>Marche nuptiale</i> pour orchestre (14 mai)
1888	SNM, <i>Quatuor avec piano</i> op. 24, mélodies (17 mars)	
1889		SCM, <i>Fantaisie</i> op. 26 (4 avril)
1890		SNM, extr. <i>Fantaisie</i> op. 26 (17 mai)
1891		<i>Sonate pour orgue</i> op. 33 (pub. Richault)
[...]		
1895	<i>Quatuor avec piano</i> op. 24 (pub. Richault) <i>Trio avec piano</i> op. 35 (pub. Vve Richault)	
1896	Prix Chartier	
1897	<i>Quatuor à cordes</i> op. 36 (pub. Vve Richault)	
1898	<i>Sonate pour violon</i> op. 40 (date ms)	
[...]		
1905	<i>Sonate pour violoncelle</i> (pub. Costallat)	

Tableau 4 : Repères chronologiques pour la diffusion des œuvres de La Tombelle (1884-1905)

## La forme cyclique

Un autre aspect de l'écriture de La Tombelle, celle de la forme cyclique, permet également d'observer sa réactivité à l'esprit du temps. Le musicien pratique cette forme d'écriture de façon très ponctuelle, dans deux œuvres seulement, la *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26 (1887) et le *Quatuor à cordes* op. 36 (1897). Le tableau 5 situe ces œuvres par rapport à la tradition franckiste touchant la forme cyclique, bien que les manifestations de ce type d'écriture en France commencent plus tôt et qu'elles ne se limitent pas aux œuvres de ce courant (par exemple, le tableau n'inclut pas les œuvres de Saint-Saëns, Charles

Lefebvre ou Sylvio Lazzari). On observe d'abord que la *Fantaisie* op. 26 de La Tombelle est écrite au moment où l'engouement pour la forme cyclique déborde la production de Franck et commence à gagner celle de son entourage. Les œuvres de d'Indy et Fauré l'attestent : du premier, la *Suite dans le style ancien* op. 24 (1886), la *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 (1886), le *Trio avec clarinette* op. 29 (1887), et du second, le *Quatuor avec piano* op. 45 (1886).

Franck, *Quintette avec piano* (1879)  
Chausson, *Trio avec piano* op. 3 (1881)  
Franck, *Prélude Choral et Fugue* (1884)  
Franck, *Variations symphoniques* (1885)  
Franck, *Sonate pour violon* (1886)  
D'Indy, *Suite dans le style ancien* op. 24 (1886)  
D'Indy, *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 (1886)  
Fauré, *Quatuor avec piano* op. 45 (1886)  
Franck, *Prélude, aria et final* (1887)  
D'Indy, *Trio avec clarinette* op. 29 (1887)  
La Tombelle, *Fantaisie pour piano et orchestre* op. 26 (1887)  
Franck, *Symphonie en ré mineur* (1888)  
Franck, *Quatuor à cordes* (1889)  
D'Indy, *Quatuor à cordes n° 1* op. 35 (1890)  
Debussy, *Fantaisie pour piano et orchestre* (1890)  
Chausson, *Symphonie* op. 20 (1890)  
Magnard, *Symphonie n° 1* op. 4 (1890)  
Chausson, *Concert* op. 21 (1891)  
Debussy, *Quatuor à cordes n° 1* op. 10 (1893)  
Ropartz, *Quatuor à cordes n° 1* (1894)  
Magnard, *Quintette* op. 8 (1894)  
La Tombelle, *Quatuor à cordes* op. 36 (1897)

Tableau 5 : Œuvres instrumentales cycliques dans la mouvance franckiste  
(1879-1894)

Dans sa dernière œuvre de musique de chambre, le *Quatuor à cordes* op. 36, La Tombelle revient à l'écriture cyclique. De plus, cette œuvre présente des réminiscences d'une œuvre classique célèbre pour ce type d'écriture, la *Symphonie n° 9* op. 125 de Beethoven<sup>8</sup>. Par exemple, dans une section conclusive de son scherzo, La Tombelle paraphrase de manière très évidente le

---

<sup>8</sup> Le dernier mouvement de cette symphonie de Beethoven commence par une section d'introduction élaborée et discontinue qui cite le début de tous les mouvements précédents.

début du scherzo de la symphonie de Beethoven (en respectant la tonalité et en reprenant exactement les mêmes hauteurs de notes – comparer les exemples 12a et 12b).

Molto vivace  $\text{♩} = 116$

*ff.* *ff.* *ff.* *pp*

*Reo.* \* *Reo.* \* *Reo.* *Reo.* *Reo.* \*

*sopra* *sempre pp*

*pp*

Exemple 12a : Beethoven, *Symphonie n° 9 (Symphonie-Chorale)*, op. 125, 2.  
Molto vivace

section conclusive

*più f* *f* *ff* *ff*

*più f* *f* *ff* *ff*

*arco* *arco*

*f* *ff* *ff*

53 57

Exemple 12b : La Tombelle, *Quatuor à cordes* op. 36 (1897), 2. Allegretto assai scherzando

De plus, le mouvement lent de La Tombelle, comme celui de Beethoven, adopte de longues phrases, et la ligne mélodique et l'harmonie des passages cadentiels sont repris en écho (chez Beethoven, les phrases sont confiées aux cordes et le

compositeur met en évidence l'effet d'écho en le confiant aux vents—voir les exemples 13a et 13b).

D'autres quatuors à cordes cycliques de compositeurs français font également référence à la *Symphonie n° 9* de Beethoven : ceux de César Franck, de Debussy, et le *Quatuor n° 1* op. 35 de d'Indy. D'ailleurs, les quatuors de Franck et de d'Indy sont tous les deux écrits dans le ton de ré, tout comme la *Symphonie* de Beethoven, sans compter la progression générale du mode mineur vers le majeur qui parcourt les quatre mouvements dans chacune des trois œuvres. Comme nous allons le voir, non seulement le quatuor de La Tombelle, comme ceux de Franck et de d'Indy, rend-il hommage à la symphonie de Beethoven, mais plusieurs liens unissent l'œuvre du premier à celles de ses deux prédécesseurs.

Adagio molto e cantabile  $\text{♩} = 60$

The image displays three systems of musical notation for the third movement of Beethoven's Symphony No. 9. Each system consists of a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The tempo is marked 'Adagio molto e cantabile' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first system includes parts for Clarinet (Klar.), Bassoon (Fag.), and Strings (Streicher), with dynamics like 'p' and 'p mezza voce'. The second system includes parts for Bassoon (Bl.) and Strings (Str.). The third system includes parts for Bassoon (Bl.), Horns (Hrn.), and Strings (Str.), with dynamics like 'p' and 'cresc.'. Annotations 'idée cadentielle' and 'écho' are placed below the vocal lines, with arrows pointing to specific melodic phrases. The score also includes various performance markings such as 'p', 'mezza voce', 'cresc.', and 'rit.'.

Exemple 13a : Beethoven, *Symphonie n° 9* op. 125, 3. Adagio molto cantabile



matériau de liaison      note répétée      etc.

Pianoforte.      Presto.  $\text{♩} = 96.$       L. van Beethoven, Op. 125.

Im Charakter eines Recitativs, aber im

*f* Bassi.

Exemple 14a : Beethoven, *Symphonie no 9 (Symphonie-Chorale)*, op. 125, 4.  
Presto

matériau de liaison      rappel du mouvement lent

Allegro molto.      note répétée       $\text{♩}$       Larghetto.

*ff*      *pp*      *pp*      *pp*      *dim. pp*

Exemple 14b : Franck, *Quatuor à cordes en ré* (1889), 4. Allegro molto

Le finale du quatuor de Franck débute par une série de retours cycliques des mouvements précédents, liés par un matériau emporté, de caractère *Sturm und Drang*. Ce matériau présente des similarités avec celui qu'emploie Beethoven dans le finale de sa symphonie, pour lier de la même manière les retours

cycliques de thèmes des mouvements antérieurs (comparer les exemples 14a et 14b). Franck lui-même reconnaît l'influence de la symphonie de Beethoven sur son *Quatuor à cordes* et sa *Symphonie*, comme le rappelle Marianne Wheeldon, qui ajoute que le début du finale du *Quatuor* de Debussy réalise un effet de rappel des mouvements précédents similaire à celui de ses deux prédécesseurs<sup>9</sup>.

Le finale du quatuor de d'Indy présente une série de transformations thématiques d'un thème cyclique qui produit une série d'accélération : le thème se présente successivement en croches, en triolets puis en doubles croches. Chez Beethoven, les variations sur le thème de l'Hymne à la joie (« An die Freude ») décrivent déjà une courbe similaire d'accélération rythmique.

Chez La Tombelle, le plan général du premier mouvement présente une grande parenté avec celui du mouvement initial de l'œuvre de Franck, comme si le premier compositeur avait pris l'œuvre du second pour modèle. Bien que les deux mouvements affichent des styles mélodique et harmonique nettement différents, ils présentent la même séquence d'événements : dans les deux cas, une introduction lente en mode majeur précède l'allegro en mode mineur, et le matériau de l'introduction fait l'objet d'un retour à la fin du mouvement. De plus, les deux œuvres débutent par une ample mélodie accompagnée par des accords en valeurs longues. Et finalement, l'idée qui conclut en mode majeur les deux introductions est reprise en mineur pour générer le thème principal des deux allegros.

L'ensemble des liens qui relie le quatuor de La Tombelle à ceux de Franck et d'Indy pourrait s'interpréter comme un signe d'allégeance du premier à la mouvance franckiste, une hypothèse renforcée par l'hommage que La Tombelle rend à Vincent d'Indy en lui dédiant son œuvre. Mais ce serait conclure un peu hâtivement et ignorer les divergences esthétiques radicales qui séparent les quatuors de part et d'autre, un contraste particulièrement sensible sur le plan des styles harmonique et mélodique. De plus, le quatuor de La Tombelle présente des réminiscences extérieures au cercle franckiste. Le thème subordonné du premier mouvement rappelle de manière frappante la section correspondante de la *Symphonie n° 3* op. 78 de Saint-Saëns (voir les exemples 15a et 15b). L'allusion n'est pas anodine, cette symphonie offre une des réalisations les plus éclatantes de Saint-Saëns dans le domaine cyclique, et elle a vu le jour en 1886, à la même époque où les disciples de Franck

---

<sup>9</sup> Marianne WHEELDON, *Debussy's Late Style*, Bloomington : Indiana University Press, 2009, p. 83.

commencent à s'emballer pour ce procédé d'écriture. Ainsi, l'œuvre de La Tombelle s'inscrit dans l'air du temps, mais sans sectarisme. Elle se montre sensible à l'essor du mouvement cyclique franckiste, mais en adoptant un style plus sage que ses adeptes et en renvoyant à une diversité de tendances musicales récentes

**Saint-Saëns, *Symphonie no 3, op. 78, 1. Allegro moderato***

(2<sup>e</sup> phrase)

première phrase

Exemple 15a : Saint-Saëns, *Symphonie n° 3* op. 78, 1. Allegro moderato

première phrase

deuxième phrase

pp espress.

pp dolce

pp dolce

pp dolce

expressivo

Exemple 15b : La Tombelle, *Quatuor à cordes* op. 36 (1897), 1. Allegro

## La Sonate pour piano et violon, op. 40, et l'exploration de l'ambiguïté métrique

Parmi les œuvres de la maturité stylistique de La Tombelle, la *Sonate pour piano et violon* op. 40 (1898) se distingue par la richesse et la complexité de son organisation rythmique. Le premier mouvement adopte le mètre de 3/4, mais dans les premières mesures, la partie de violon et les mains droite et gauche du piano adoptent des rythmes et une courbe mélodique tels qu'ils suggèrent des mètres différents, qui interfèrent les uns avec les autres (comparer les parties a et b de l'exemple 16). La partition originale avec son mètre de 3/4 est reproduite dans l'exemple 16 indique les mètres implicites. Ainsi, les attaques de la main gauche du piano établissent par intermittence le mètre principal de 3/4 ; l'hémiole dans le patron arpégé à la main droite suggère plutôt une pulsation de 3/2. À son entrée, le violon fait entendre une hémiole qui projette aussi un mètre de 3/2, mais décalé d'une noire par rapport au 3/2 de la partie de la main droite. Ici, la caractérisation des différents mètres produit une légère interférence. Elle ne suffit pas pour générer une véritable polyrythmie, et l'interaction des lignes aboutit plutôt à un effet de déstabilisation métrique, induisant chez l'auditeur une impression qu'on peut assimiler à une forme d'ivresse, parce qu'on ne sait pas toujours où va se poser le temps fort.

a) Version originale

b) Modifications pour indiquer l'ambiguïté métrique

Exemple 16 : La Tombelle, *Sonate pour piano et violon*, op. 40 (1898), 1.

Allegro agitato

Dans cette œuvre, le compositeur français se montre-t-il sensible à une stimulation d'outre-Rhin ? Johannes Brahms est reconnu pour la prédilection qu'il marque pour les subtilités de l'organisation rythmique<sup>10</sup>, et nous proposons ici quelques parallèles entre sa *Sonate pour violon n° 1* op. 78 (1878) et la sonate de La Tombelle.

10 *sempre p e tranquillo*

13 etc.

16 *poco f*

19 *f dim.* *p*

Exemple 17 : Brahms, *Sonate pour violon no 1* op. 78, 1. Vivace ma non troppo

<sup>10</sup> Voir par exemple le texte d'Arnold Schönberg, « Brahms, le progressiste », dans *Le style et l'idée* (Paris : Buchet-Chastel, 1977), 305-343.

Dans le premier mouvement, l'œuvre de Brahms affiche un mètre de 6/4 (ce qui renvoie implicitement à une carrure de deux temps de blanches pointées), et la déstabilisation métrique commence dès le thème principal. Dans l'exemple 17 ci-dessus, les hémioles sont indiquées à l'aide de lignes verticales. Dans la partie de violon, le rythme de noire pointée et croche suggère un mètre de 2/4 ou de 3/2, et le rythme de blanche et noire renvoie plutôt à celui de 3/4. Ainsi, le violon fait entendre à deux reprises une séquence constituée de trois rythmes de 2/4 (ou d'un seul rythme de 3/2) et d'un rythme de 3/4. Ensuite, la cellule de noire pointée et croche se prolonge sans interruption à douze reprises. Pendant ce temps, la partie de piano établit un patron mélodique de six croches qui se subdivise en deux groupes de trois croches. Cela suggère cette fois un mètre de 6/8, dont la pulsation de noire pointée contraste avec celle de noire ou de blanche de la partie de violon.

Par-delà la déstabilisation du mètre, les sonates de Brahms et de La Tombelle partagent des ressemblances plus spécifiques. Ainsi, les deux œuvres accordent une grande importance aux longs traits de croche descendants par mouvement conjoint, traités par moments en imitation par le violon et le piano (voir les exemples 18a et 18b).

The image shows a musical score for a piece labeled 'J. B. 35'. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin part begins with a melodic line marked 'arco' and 'sempre dolce'. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords, also marked 'sempre dolce'. The second system continues the same musical material. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

J. B. 35

Exemple 18a : Brahms, *Sonate pour violon n° 1* op. 78, 1. *Vivace ma non troppo*

The image shows a musical score for Brahms' 'Sonata for Violin No. 1, Op. 78, No. 1'. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and a steady pulse. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The publisher's information 'C. & C. 575' is visible at the bottom.

C. & C. 575

The image shows a musical score for La Tombelle's 'Sonata for Piano and Violin, Op. 40, No. 1'. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom staff. The violin part has a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and a steady pulse. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The dynamic marking 'meno f' is visible.

Exemple 18b : La Tombelle, *Sonate pour piano et violon* op. 40, 1. *Allegro agitato*

De plus, les deux œuvres présentent des passages où une ligne chantante au violon est accompagnée par un patron d'accords heurté au piano. Le rythme iambique qui sous-tend ce patron est composé de deux noires suivies d'un

soupir, dont la première noire est placée sur un temps fort (voir les exemples 19a et 19b).

Exemple 19a : Brahms, *Sonate pour violon n° 1* op. 78, 1. Vivace ma non troppo

Exemple 19b : La Tombelle, *Sonate pour piano et violon* op. 40, 1. Allegro agitato

Si on admet l'influence de Brahms sur la sonate de La Tombelle, cela ne signifie pas que ce dernier copie son prédécesseur servilement, à la façon d'un épigone. Comme pour l'écriture cyclique, le compositeur français s'inspire d'une source extérieure pour se l'approprier. Ainsi, La Tombelle suit ici une leçon d'émancipation métrique qu'il s'assimile également en toute indépendance. Dans certains passages de sa *Sonate*, le compositeur réalise des effets de souplesse rythmique à l'aide de procédés absents de la partition de son prédécesseur. Dans l'exemple 20, la partie de violon alterne des noires simples avec des triolets de noire. Pendant ce temps, le piano fait entendre des rythmes de quatuorlets de noires, d'octolets de croches. Il en résulte différentes combinaisons polyrythmiques, comme du trois contre quatre, ou du trois contre huit.

The image displays a musical score for Example 20, consisting of three systems of piano and violin parts. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The piano part features a complex polyrhythmic pattern with quatuorlets of eighth notes and octolets of sixteenth notes. The violin part alternates between simple eighth notes and eighth-note triplets. The second system includes performance instructions: 'poco rit.' (slightly slower), 'cédez' (yield), 'douce con anima' (softly with spirit), and 'suivez' (follow). The piano part continues with its complex rhythmic patterns, while the violin part follows the melodic line. The third system shows further development of the polyrhythmic textures, with the piano part maintaining its intricate patterns and the violin part providing a melodic counterpoint. The score concludes with the instruction 'cédez davantage' (yield more).

Exemple 20 : La Tombelle, *Sonate pour piano et violon*, op. 40, 1. Allegro agitato

D'après l'état actuel des recherches, la musique de chambre de Fernand de La Tombelle semble avoir obtenu une modeste diffusion publique dans la France de son époque : prestations aux concerts de la Société nationale de musique ainsi qu'à ceux de la Société des compositeurs de musique,

publications des partitions chez Richault, la Veuve Richault et Costallat. Cela n'a pas empêché le compositeur d'obtenir une marque de reconnaissance officielle aussi convoitée que le prix Chartier en 1896<sup>11</sup>. Cette distinction aide à situer l'œuvre de chambre de La Tombelle dans le contexte de la France de son époque. Des musiciens aussi éminents que Franck et Fauré ont remporté le même prix : le premier en 1881, le second en 1885 et en 1893 (voir le tableau 6).

1870 : (non décerné)	1885 : Gabriel Fauré
1871 : Georges Mathias	1886 : Louis Diémer
1872 : Georges Pfeiffer	1887 : Paul Lacombe
1873 : Edmond Membrée	1888 : Alphonse Duvernoy
1874 : Auguste Morel	1889 : Émile Bernard
1875 : Théodore Gouvy	1890 : Clémence de Grandval
1876 : Eugène Sauzay	1891 : Ernest Deldevez
1877 : Auguste Morel	1892 : Charles Lefèbvre (2 <sup>e</sup> fois)
1878 : Edouard Lalo	1893 : Gabriel Fauré (2 <sup>e</sup> fois)
1879 : Benjamin Godard	1894 : Léon Boëllmann
1880 : Édouard Broustet	1895 : Georges Alary
1881 : César Franck	1896 : Fernand de la Tombelle
1882 : Charles Marie Widor	1897 : Émile Ratez
1883 : René de Boisdeffre	1898 : Henri Dallier
1884 : Charles Lefèbvre	1899 : Jules Wiernsberger
	1900 : Alphonse Duvernoy
	[etc.]
	1906 : Alphonse Duvernoy

Tableau 6 : Prix Chartier (musique de chambre) de l'Académie des Beaux-Arts<sup>12</sup>

Quand on considère la liste dans son entier, la majorité des noms des lauréats sont peu connus aujourd'hui, et en vain y cherche-t-on ceux d'audacieux compositeurs de musique de chambre comme Vincent d'Indy ou Ernest Chausson. Mais sur le plan du style et du classicisme de la forme, l'œuvre de

---

<sup>11</sup> On peut également relever le prestige des dédicataires de ses œuvres : l'organiste Eugène Gigout, le chef d'orchestre Jules Bordier, les pianistes Louis Diémer et Isidore Philipp, le violoniste Paul Viardot et le violoncelliste Gaston Courras.

<sup>12</sup> Liste établie d'après Serge GUT et Danièle PISTONE, *La Musique de chambre en France de 1870-1918*, Paris : H. Champion, 1978, p. 198-199.

*Fernand de La Tombelle (1854-1928). Avril 2017.*

François DE MÉDICIS, « La musique de chambre de Fernand de La Tombelle. »

La Tombelle se rapproche bien davantage de la production de compositeurs comme Pfeiffer, Boëllmann ou Lefèbve que de celle de Fauré ou Franck. La liste des récipiendaires du prix Chartier aide donc à reconstituer un contexte propre à mieux situer l'œuvre de chambre de La Tombelle dans le cadre de son époque, et dans une perspective plus vaste, elle favorise une meilleure compréhension de la diversité musicale de cette période.

© François DE MÉDICIS