

# KLARTHE

## Editions

### **AVERTISSEMENT**

L'ensemble de ce document est la propriété des éditions Klarthe.

Ce fichier numérique PDF ne doit en aucun cas être copié, distribué, ou diffusé.

Toute photocopie ultérieure est interdite et toute impression doit être effectuée à partir du fichier numérique PDF original.

En respectant ces règles, vous contribuez à la protection du travail des auteurs et vous permettez à Klarthe de continuer à soutenir la création musicale sous toutes ses formes.

[www.klarthe.com](http://www.klarthe.com)  
[contact@klarthe.com](mailto:contact@klarthe.com)

**Klarthe**  
57 rue Paul Doumer  
78540 VERNOUILLET

Émile  
GOUÉ

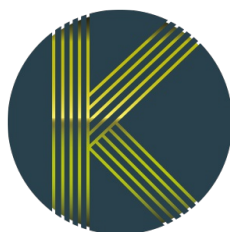
---

PRÉLUDE, CHORAL ET FUGUE

POUR PIANO

---

ÉDITION SCIENTIFIQUE : PHILIPPE MALHAIRE



KLARTHE  
Editions





# PRÉFACE

## ÉMILE GOUÉ

Des épreuves difficiles amènent certains hommes talentueux à se surpasser : Émile Goué (1904-1946) est véritablement de ceux-là. Élève de Charles Koechlin, le compositeur prometteur est mobilisé dès 1938 suite à la dégradation des échanges internationaux. La Deuxième Guerre mondiale éclate l'année suivante ; lieutenant dans une batterie de repérage par le son, Goué est capturé le 25 juin 1940 et envoyé à l'Oflag X-B de Nienburg an der Weser. Sa captivité dure la totalité du conflit, de juillet 1940 à mai 1945. Goué est confronté à des épreuves particulièrement difficiles, aussi bien physiques que morales : la faim (en 1945, son poids descend à 61 kilos pour 1,84 mètre), le froid, l'éloignement de sa femme et de ses trois enfants, la diminution de sa vie intellectuelle... Les conditions de détention le fragilisent et causent sa mort un an et demi après sa libération, le 10 octobre 1946, à l'âge de 42 ans. En 1948, il est officiellement déclaré « mort pour la France des suites de maladie contractée en captivité ».

Durant son emprisonnement, Goué ne s'effondre pas malgré les difficultés, bien au contraire : il dirige la vie musicale du camp et monte un orchestre de prisonniers (tous non professionnels), donne des concerts, dispense de nombreux cours (histoire de la musique, fugue, etc.) et des conférences... La dédicace d'un recueil d'études de la musique de Goué écrit par l'un de ses camarades, Philippe Gordien, en dit long sur l'aura du compositeur et les bienfaits de son action au camp : « à mon Maître vénéré à qui je dois d'avoir pu supporter cinq années de captivité »<sup>1</sup>. Cet emprisonnement ne ralentit pas non plus la production de Goué : à la manière d'un ascète, il parvient à transcender sa souffrance dans ses écrits et ses œuvres. Sur la cinquantaine d'opus de Goué, près de la moitié est composée à l'Oflag.

## REMARQUES ANALYTIQUES

Au camp, la vie en collectivité et les nombreux concerts qu'il donne avec son orchestre l'ont, dans un premier temps, quelque peu accaparé : l'hiver 1942-1943 marque le point de départ de la renaissance artistique de Goué, *Prélude, Choral et Fugue* lui permettant de « renouer avec sa vocation première »<sup>2</sup>. Il est remarquable que la réaction créatrice de ce compositeur face à d'inimaginables difficultés soit la production de la « grande œuvre », ce qui nous renseigne significativement sur sa personnalité.

*Prélude, Choral et Fugue* est probablement mon chef-d'œuvre jusqu'ici – car j'ai atteint, je crois, une grande lucidité dans l'expression de ma pensée, je ne suis plus l'esclave de mon inspiration, je la domine et m'en sers pour faire de la musique. Voilà de la musique formelle, dans le bon sens du mot.<sup>3</sup>

Le choix de ce titre fait référence au chef-d'œuvre éponyme de César Franck, signifiant une démarche compositionnelle spécifique : la parenté n'est pas stylistique mais formelle, le « bâtisseur »<sup>4</sup> Goué réinterprétant à sa manière la forme cyclique emblématique de Franck, procédé consistant à apparenter les différents mouvements d'un même opus par la récurrence de thèmes ou de cellules mélodiques qui peuvent être réutilisés à l'identique (ce que fait Franck aux yeux de Goué<sup>5</sup>) ou variés (réharmonisation, changement de registre, etc.). Goué développe pour sa part une forme de musique répétitive très originale pour l'époque, fondée sur la variation décorative<sup>6</sup> : le principe est de réaliser des variations d'un thème « dans lesquelles seule change l'harmonisation [...] ; il s'agit de conserver le thème sans déformation (donc pas de variations ornementales ou amplificatrices) à la même hauteur absolue et de l'exposer avec de multiples harmonisations »<sup>7</sup>. La parenté avec l'œuvre de Franck est également conceptuelle puisque se situant dans le traitement spécifique des formes anciennes, les deux compositeurs les investissant de manière authentiquement poétique et personnelle, prolongeant ainsi les vues de Beethoven : « l'imagination réclame aussi ses droits ; et aujourd'hui, il faut qu'un autre esprit, véritablement poétique, entre dans la forme antique [la Fugue] »<sup>8</sup>. C'est bien dans cet état d'esprit que Goué aborde son *Choral* autant que sa *Fugue*.

Avec ce triptyque, Goué opère une véritable prise de conscience esthétique et édifie une doctrine compositionnelle singulière. Parti de l'impressionnisme dans ses toutes premières œuvres (voir notamment *Le sanglot monocorde et navrant de nos rêves*, deuxième pièce du recueil *Ambiances, Suite n° 1* composé en 1935), il évolue vers le néoclassicisme, (voir notamment le deuxième mouvement de la *Sonate pour piano* composée en 1936) puis la rudesse de la captivité lui fait reconsidérer son positionnement : sa musique devient alors davantage formelle, Goué revendiquant tout particulièrement l'esprit compositionnel de Bach.

J.-S. Bach [est] mon seul maître, avec peut-être, le Beethoven des derniers quatuors et des dernières sonates.<sup>9</sup>

S'il est vrai que Goué a été le « Cantor de l'Oflag X-B », cette nouvelle posture traduit surtout une volonté de compenser : Goué cherche à bâtir une musique aux ambitions métaphysiques dont les moyens traduiront sa quête de spiritualité, de lumière, d'espoir, dans une situation particulièrement décourageante. Sa souffrance est mise au service d'un idéal artistique positif qui dépasse sa situation personnelle.

Pour moi, c'est l'esprit de Bach qui importe, esprit religieux : croire en la Vie, et, de cette espérance, faire un levier capable

1. Voir Philippe Gordien assisté de Bernard Goué, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, Philippe Malhaire (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques en question(s) », 2023, p. 15.

2. Voir Philippe Gordien, dans *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, Philippe Malhaire (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers musical », 2014, p. 222.

3. Émile Goué, lettre à son épouse du 28 avril 1943, *Demain, je t'écirai en majeur*, correspondance choisie et annotée par Bernard Goué et Damien Top assistés de Françoise Danis-Goué, Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques en question(s) », 2016, p. 183.

4. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 43.

5. *Ibid.*, p. 53.

6. Le terme est explicité par Vincent d'Indy dans son *Cours de composition musicale*, 2<sup>e</sup> livre, 1<sup>re</sup> partie, Paris, Durand et C<sup>ie</sup>, 1909, p. 457-465.

7. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 187.

8. Ludwig van Beethoven, cité dans Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967 (1<sup>re</sup> éd. 1955), p. 719.

9. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 106.

d'aider à accomplir son destin, telle est la doctrine positive, cette philosophie de l'action qu'on retire de l'étude de l'œuvre du Cantor. La souffrance n'est désespérée que si elle est stérile.<sup>10</sup>

Goué développe différents procédés compositionnels en adéquation avec sa situation et ses ambitions morales. Mentionnons tout d'abord son opposition à ce qu'il nomme la « doctrine du rêve »<sup>11</sup> dont les quatuors de Debussy et de Ravel lui apparaissaient comme la plus parfaite illustration. Ce positionnement, s'il est intéressant esthétiquement parlant, l'est également d'un point de vue analytique car il va déterminer grandement la conception de l'harmonie gouéenne. Le meilleur exemple se trouve au tout début du *Prélude* : les trois premières mesures présentent l'ostinato qui va installer l'ensemble de la pièce dans une sorte de nébulosité harmonique puisque pouvant se ramener à l'accord {sol, si, ré, fa, la, do} sans que la fondamentale ne soit clairement énoncée, d'autant que la partie mélodique affirme quant à elle ré. Mais cette forme d'indécision semble inacceptable pour Goué qui dès la quatrième mesure résout le mystère par le mouvement {si♭↓sol} excluant toute ambiguïté. Cette affirmation de la fondamentale ou d'un pôle est tout à fait caractéristique du style de Goué et doit être mise en lien direct avec le tempérament créatif de l'artiste : ainsi dans les premières mesures du *Prélude*, le rêve, rendu impossible par les conditions de détention, est immédiatement balayé par la philosophie de l'action<sup>12</sup>.

Le *Prélude* tout entier est construit sur un court motif, une simple tierce mineure descendante qui circulera dans tout le morceau avec des colorations variées. [...] Cet accompagnement, dans l'aigu, contribue à créer cette impression spatiale, presque sidérale [...]. Partout cette cellule est toujours présente, si bien que ce morceau semble construit comme un hommage à la tierce mineure.<sup>13</sup>

La forme de ce *Prélude* monothématique fondé sur la variation décorative est relativement préhensible : une forme ABA' se superpose aux variations successives. Nous récapitulerions ainsi la structure de la pièce : une partie A composée de l'énoncé du thème générateur (mes. 1-20), d'un épisode, dérivé du thème (mes. 21-39) et d'une première variation décorative du thème générateur (mes. 40-61) ; après une mesure de silence, une partie B débutant par une deuxième variation décorative du thème (mes. 62-81) suivie par une variation de l'épisode (mes. 82-110) ; après une respiration, la partie A' est reconnaissable grâce au retour à l'identique de la première variation du thème générateur (mes. 40-53 = mes. 111-124) mais qui s'achève dans une autre tonalité (mes. 111-132), puis une troisième variation du thème générateur clôt la section (mes. 133-151) ; la quatrième et dernière variation au tempo lent tient lieu de coda (mes. 152-167). Plutôt qu'une forme ABA', le parcours tonal (au sens large) pourrait nous orienter vers une lecture de la forme-sonate : en effet, l'« exposition » se termine à la dominante (mes. 58-61), tandis que la phrase équivalente de la « réexposition » est au ton principal. Cette manière de procéder rappelle assez nettement le premier mouvement de la *Sonate pour piano* (op. 13, 1936).

Goué invente également la simultanéité chromatique<sup>14</sup> qui consiste à attaquer de manière systématique au sein d'un accord classé une note et son double altéré différemment, exacerbant ainsi par la dissonance le sentiment de douleur et d'étrangeté dans une atmosphère tonale élargie. Ce procédé est un développement extrême des superpositions d'accords bimodaux majeurs/mineurs<sup>15</sup>, le *Prélude* s'ouvrant d'ailleurs par un accord de ce type présenté de manière éclatante. Dans le *Choral*, la simultanéité chromatique permet à Goué de toucher au génie technique et expressif : aucun procédé ne pourrait mieux traduire la dualité qui habitait alors le compositeur, partagé entre souffrance et acceptation de son sort. Sous son apparence de calme et de sagesse, la simultanéité chromatique permet à Goué d'exprimer une remarquable dualité des sentiments. Cette technique associée au parallélisme des voix permet par ailleurs l'authentique perception de l'intervalle d'octave augmentée (voir notamment mes. 5-9), phénomène suffisamment rare pour être souligné.

S'il faut proposer à l'auditeur quelque image pour guider sa sensibilité, c'est à une descente de croix qu'il faudrait songer, comme le suggérait l'auteur lui-même : couleurs cuivrées de soleil couchant, angoisse, cris déchirants, campagne livide et désolée – mais aussi foi et espérance, voilà en effet ce que peuvent évoquer de telles pages.<sup>16</sup>

Le *Choral* ne suit pas la forme traditionnelle attendue pour ce genre : la variation décorative y est de nouveau à l'honneur. Goué fait entendre le thème générateur harmonisé en choral, auquel s'ajoutent cinq mesures conclusives affirmant obstinément do dans les graves du piano (mes. 1-18) ; lui succèdent cinq variations décoratives (mes. 19-24 ; mes. 25-33 ; mes. 34-50 ; mes. 51-56 ; mes. 57-65) et une sorte de développement terminal, fondé sur un contrechant, menant à une retransition (mes. 66-82) ; pour la septième itération, le thème générateur revient sous sa configuration initiale mais avec quelques modifications, la plus notable étant le sol♯ mélodique de la mes. 90. Il y a donc épanadiplose narrative. Notons encore que la deuxième et la cinquième variations sont identiques, la cinquième étant simplement jouée une octave au-dessus.

En ce qui concerne la *Fugue*, Goué élabore (consciemment ou non) une forme hybride, la tripartition de la forme-sonate se superposant à la facture fuguée : l'exposition (mes. 1-38) est conforme à celle que l'on attend d'une fugue, prolongée par un divertissement fondé sur la queue puis la tête du contre-sujet (mes. 16-38) ; mais on peut tout aussi bien percevoir un pont (mes. 16-18) menant au « deuxième groupe thématique » (mes. 19 et suivantes). Le développement (mes. 39-89) tient davantage de la variation décorative ; la fin de l'œuvre n'a plus de rapport avec la fugue, Goué élaborant une véritable réexposition mettant le sujet à l'honneur (mes. 90-113), qui plus est en mélodie accompagnée. L'évolution du langage revêt également une grande importance pour délimiter les sections principales : l'exposition est

14. Émile Goué, « Contribution à l'étude de l'harmonie contemporaine », *Musique et Radio*, n° 416 et 419, janvier et avril 1946.

15. Voir Philippe Malhaire, *Polytonalité. Des origines au début du XXI<sup>e</sup> siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*, préface de Michel Duchesneau, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2013, p. 39-41.

16. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 123-124.

10. *Ibid.*, p. 43-44.

11. *Ibid.*, p. 23.

12. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 43-52.

13. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 119-120.

atonale ou antitonale, seul son prolongement propose un bref épisode tonal élargi (mes. 19-20 ; on peut également penser que le pont évoqué plus haut sert de transition entre l'antitonalité et la tonalité furtive des mes. 19-20) annonçant la résolution de la réexposition sur le plan du langage ; le développement est polytonal ou tonal élargi ; la réexposition est nettement tonale (au sens large) et polarisée. Cette progression dramatique se substitue au parcours tonal de la forme-sonate d'école. Sur le plan architectural, la variation décorative évoquée plus haut s'accompagne d'une réflexion profonde sur la progression langagière : les grandes œuvres de la maturité sont presque toujours monothématiques et se fondent sur un motif dit « générateur », volontairement atonal ou antitonal et présenté le plus souvent à découvert ; le développement consiste en la présentation très variée de ce motif, harmonisé parfois tonalement, parfois polytonalement, parfois antitonalement ; enfin, la réexposition propose une harmonisation tonale élargie du motif, avec une polarité solidement établie. Dans l'esthétique compositionnelle gouéenne, il s'agit là d'une progression assumée de l'incertitude vers la certitude, sorte de réinterprétation moderne de la pensée de Bach : un même thème est proposé sans réelle assise polaire ; le développement semble quant à lui tâtonner pour trouver cette assise ; enfin la réexposition dissipe toute hésitation et affirme avec force la tonalité élargie, qui s'impose comme la vérité divine après une longue errance dans le désert. La *Fugue* du présent triptyque est construite de cette manière et procure à l'auditeur une grande émotion esthétique lors de la réexposition, le sujet qui semblait atonal s'inscrivant alors au sein du langage tonal élargi (mes. 90). Cette philosophie compositionnelle n'est pas sans rappeler celle de Bach, figure capitale pour Goué, ce qu'un décryptage permet de confirmer : le compositeur conçoit la tête du sujet de la *Fugue* comme une allusion au motif B-A-C-H<sup>17</sup>, les quatre premières notes en imitant le dessin directionnel. Goué conçoit également sa propre signature musicale en se fondant sur la notation et la réalise en y associant la simultanéité chromatique : ainsi les dernières mesures de la *Fugue* martèlent-elles 4 fois ses initiales G-E {sol↓mi} à l'intérieur d'un accord de *mi* majeur-mineur. Au-delà de la présence signée, il y a donc une revendication technique qui confine à la profession de foi.

Y a-t-il plus belle idée que de voir dans le symbolisme de ces motifs, l'âme du compositeur se hissant progressivement vers le sommet choisi, vers l'unique B-A-C-H, l'unique but à poursuivre pour atteindre la perfection !<sup>18</sup>

Le nombre « 4 » a également son importance dans cette cadence finale : considérant cette œuvre comme son testament, nous postulons que cette répétition fait référence à ses enfants, Goué en ayant eu quatre dont une petite fille morte à la naissance. La quadruple répétition n'ayant pas de signification discursive, la correspondance numérologique se fait alors bien émouvante ; le contre-sujet de la *Fugue* est d'ailleurs une allusion au thème de *Fleur morte*, pièce appartenant

au recueil *Ambiances, Suite n° 2* (1942) et exprimant musicalement cette tragique disparition<sup>19</sup>.

[J'offre] *Prélude, Choral et Fugue* à mes trois enfants, comme étant ce que j'ai fait de plus dépouillé et de plus pur. Je souhaite qu'ils arrivent plus tard à jouer et comprendre cette œuvre. Ils me comprendront à travers elle.<sup>20</sup>

Le motif du *Prélude* est rappelé durant l'ultime péroration de la *Fugue* : « ainsi l'univers créé se referme sur lui-même, ayant trouvé dans son immanence sa raison d'être »<sup>21</sup>.

## NOTES SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Cette édition se fonde sur les deux seuls manuscrits existants de *Prélude, Choral et Fugue* aujourd'hui déposés à la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret<sup>22</sup> (cote B 170). Les deux manuscrits ont été rédigés et envoyés depuis l'Oflag, ce que confirment les différents tampons ou indications postales. Ces documents sont très lisibles et ne présentent pas de difficulté particulière de compréhension ou d'interprétation. Seuls quelques rares passages présentent une ambiguïté, généralement due à un oubli d'altération de précaution ou à des différences entre les deux manuscrits : signalés dans le texte musical par le sigle \*), les choix éditoriaux pour ces épisodes litigieux sont détaillés dans la notice critique en fin de partition. L'un des deux manuscrits (dit « petit manuscrit ») comprend des indications d'orchestration, notées au crayon à papier, pour le *Choral* et la *Fugue* ; Goué ne put mener ce projet à bien.

Pour la présente édition, les altérations accidentelles ne sont valables que pour la mesure où elles sont utilisées, et uniquement à l'octave indiquée. Dans les passages difficiles ou en cas de simultanéité chromatique, les altérations sont parfois rappelées, par précaution.

La gravure de cette œuvre a été réalisée conjointement avec Bernard Goué, second fils du compositeur.

Philippe Malhaire (éd.)

19. *Ibid.*

20. Émile Goué, lettre à son épouse Yvonne du 7 mars 1943, *Demain, je t'écirai en majeur*, op. cit., p. 177.

21. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 173.

22. Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret, anciennement appelée Médiathèque musicale Mahler, 11<sup>bis</sup> Rue de Vézelay, 75008 Paris.

17. On décèle fréquemment dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach sa signature musicale, B = *si*, A = *la*, C = *do*, H = *si* (bécarre), suivant la notation germanique des notes.

18. Diane Andersen, « L'œuvre pianistique d'Émile Goué », dans *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 157.



# PREFACE

## ÉMILE GOUÉ

Going through hardships often lead some men to excel themselves, thus revealing exceptional beings: Émile Goué (1904-1946) truly is one of them. The promising composer, who studied under Charles Koechlin, was mobilised for war in 1938 due to the deterioration of the international relations. The Second World War broke out the following year: lieutenant in a sound-detection artillery battery, Goué was captured on June 25<sup>th</sup> 1940, and was sent to Oflag X-B in Nienburg an der Weser. He remained in captivity for the duration of the conflict, from July 1940 to May 1945. Goué faced particularly difficult ordeals, both physical and moral: hunger (in 1945, he was at his lowest weight: 165 pounds for a 6-feet-tall man), the cold, the distance from his wife and three children, the decline of his intellectual life... The conditions of his imprisonment weakened him and led to his death a year and a half after his liberation on October 10<sup>th</sup> 1946 at the age of 42. In 1948, he was officially recognized “Dead for France after having contracted a disease during his captivity”.

During his imprisonment, Goué did not collapse despite the difficulties he was facing, quite the opposite: he led the musical life of the camp and established an orchestra of prisoners (all were non-professional musicians), he gave concerts, various courses (history of music, fugue, etc) and conferences. The dedication page of a collection of studies on Goué’s music, written by Philippe Gordien, one of his comrades, tells a great deal about the composer’s aura and the benefits of what he did at the camp: “To my revered Master, to whom I owe the survival of five years in captivity”<sup>1</sup>. Nor did this imprisonment slow down Goué’s production: like an ascetic, he managed to transcend his suffering through his writings and his works. Indeed, nearly half of his fifty opuses was composed at the Oflag.

## ANALYTICAL OBSERVATIONS

At the camp, community life and the many concerts he gave with his orchestra initially kept him busy for a while: the winter of 1942-1943 marked the starting point of Goué’s artistic renaissance, *Prelude, Choral and Fugue* allowing him to “reconnect with his primary vocation”<sup>2</sup>. It is remarkable that this composer’s creative response to unimaginable difficulties was to produce a “great work”, which tells us significantly about his personality.

*Prelude, Choral and Fugue* is probably my masterpiece so far – for I have achieved, I believe, great lucidity in the expression of my thought, I am no longer a slave to my inspiration, I dominate it and use it to make music. It’s formal music, in the good sense of the term.<sup>3</sup>

1. See Philippe Gordien assisted by Bernard Goué, *Analyses d’œuvres d’Émile Goué*, Philippe Malhaire (éd.), Paris, L’Harmattan, 2023, p. 15.

2. See Philippe Gordien, in *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, Philippe Malhaire (dir.), Paris, L’Harmattan, coll. « L’Univers musical », 2014, p. 222.

3. Émile Goué, letter to his wife dated April 28<sup>th</sup> 1943, *Demain, je t’écrirai en majeur*, correspondence selected and annotated by Bernard Goué and Damien Top, assisted by Françoise Danis-Goué, Paris,

The choice of this title refers to César Franck’s eponymous masterpiece, signifying a specific compositional approach: the kinship is not stylistic but formal, the “builder”<sup>4</sup> Goué reinterpreting Franck’s emblematic cyclic form in his own way, process consisting of relating the different movements of the same opus by the recurrence of themes or melodic cells which can be reused identically (which is what Franck does according to Goué<sup>5</sup>) or varied (reharmonization, change of register, etc.). Goué, for his part, developed a form of repetitive music that was very original for the time, based on decorative variation<sup>6</sup>: the principle was to create variations of a theme “in which only the harmonization changes [...]”; the aim is to keep the theme undistorted (therefore no ornamental or amplifying variations) at the same absolute pitch and to expose it with multiple harmonies<sup>7</sup>. The kinship with Franck’s work is also conceptual since it is situated in the specific treatment of old forms, the two composers investing them in an authentically poetic and personal way, thus extending the views of Beethoven: “the imagination also claims its rights; and today, another spirit, truly poetic, must enter the ancient form [the Fugue]”<sup>8</sup>. It is in this state of mind that Goué approaches his *Choral* as much as his *Fugue*.

With this triptych, Goué operates a real aesthetic awareness and builds a singular compositional doctrine. Starting from impressionism in his very first works (see in particular *Le sanglot monocorde et narrant de nos rêves*, second piece of *Ambiances, Suite n° 1* composed in 1935), he evolved towards neoclassicism (see in particular the second movement of the *Piano Sonata* composed in 1936) then the harshness of captivity made him reconsider his position: his music then became more formal, Goué claiming in particular the compositional spirit of Bach.

J.-S. Bach [is] my only master, with perhaps the Beethoven of the last quartets and the last sonatas.<sup>9</sup>

While it is true that Goué was the “Cantor of Oflag X-B”, this new posture above all reflects a desire to compensate: Goué seeks to build music with metaphysical ambitions, that embodies his quest for spirituality, light, hope, in a particularly discouraging situation. His suffering is used to serve a positive artistic ideal that goes beyond his personal situation.

For me, it is the spirit of Bach that matters, religious spirit: to believe in Life, and, from this hope, to make a lever capable of helping to accomplish one’s destiny, such is the positive doctrine, this philosophy of action that we get from the study of the Cantor’s work. Suffering is only hopeless if it is sterile.<sup>10</sup>

L’Harmattan, coll. « Musiques en question(s) », 2016, p. 183.

4. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, *op. cit.*, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 53.

6. The term is explained by Vincent d’Indy in his *Cours de composition musicale*, 2<sup>e</sup> livre, 1<sup>re</sup> partie, Paris, Durand et C<sup>ie</sup>, 1909, p. 457-465.

7. Philippe Gordien, *Analyses d’œuvres d’Émile Goué*, *op. cit.*, p. 109

8. Ludwig van Beethoven, in Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967 (1<sup>re</sup> éd. 1955), p. 719.

9. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, *op. cit.*, p. 106.

10. *Ibid.*, p. 43-44.

Goué develops different compositional processes in line with his situation and his moral ambitions. Let us first mention his opposition to what he calls the “dream doctrine”<sup>11</sup> of which the quartets of Debussy and Ravel seemed to him to be the most perfect illustration. This positioning, while interesting aesthetically speaking, is also interesting from an analytical point of view, as it will greatly determine Goué’s conception of harmony. The best example is at the very beginning of the *Prelude*: the first three measures present the ostinato that will set the whole piece in a kind of harmonic nebulosity since it can be reduced to the chord {G, B, D, F, A, C} without the fundamental being clearly stated, especially since the melodic part asserts D. But this form of indecision seems unacceptable for Goué who, from the fourth bar, solves the mystery by the movement {B, ↓G} excluding any ambiguity. This affirmation of the fundamental or of a pole is entirely characteristic of Goué’s style and must be linked directly to the artist’s creative temperament: thus in the first bars of the *Prelude*, the dream, made impossible by the conditions of detention, is immediately swept away by the philosophy of action<sup>12</sup>.

The entire *Prelude* is built on a short motif, a simple descending minor third that will flow throughout the piece with varying coloring. [...] This high-pitched accompaniment helps to create a spatial, almost sidereal impression [...]. This element is omnipresent, so much so that this piece seems to be constructed as a tribute to the minor third.<sup>13</sup>

The form of this monothematic *Prelude* based on the decorative variation is relatively understandable: an ABA’ form is superimposed on the successive variations. We would summarize the structure of the piece as follows: a part A composed of the statement of the generating theme (m. 1-20), an episode, derived from the theme (m. 21-39) and a first decorative variation of the generative theme (m. 40-61); after a measure of silence, a B part beginning with a second decorative variation of the theme (m. 62-81) followed by a variation of the episode (m. 82-110); after a breath mark, the A’ part is recognizable thanks to the identical return of the first variation of the generating theme (m. 40-53 = m. 111-124) but which ends in another key (m. 111-132), then a third variation of the generative theme closes the section (m. 133-151); the fourth and last variation in slow tempo serves as a coda (m. 152-167). Rather than an ABA’ form, the tonal progression (in a wider perspective) might suggest a reinterpretation of the sonata form: the “exposition” ends in the dominant key (m. 58-61), while the corresponding phrase of the “recapitulation” is in the main key. This procedure is quite clearly reminiscent of the first movement of the *Piano Sonata* (op. 13, 1936).

Goué also invented chromatic simultaneity<sup>14</sup>, which consists of systematically attacking a note and its differently altered double within a chord, thus exacerbating through dissonance the feeling of pain and strangeness in an enlarged tonal atmosphere. This process is an extreme development of the

superposition of bimodal major/minor chords<sup>15</sup>, and the *Prelude* begins with a brightly presented chord of this type. In the *Choral*, chromatic simultaneity allows Goué to touch upon technical and expressive genius: no process could better translate the duality that then inhabited the composer, torn between suffering and acceptance of his fate. Beneath its appearance of calm and wisdom, chromatic simultaneity allows Goué to express a remarkable duality of feelings. This technique associated with the parallelism of the voices also allows the authentic perception of the augmented octave interval (see in particular m. 5-9), a phenomenon rare enough to warrant mention.

If the listener had to be offered some image to guide his sensibility, it would be a descent from the cross that would come to mind, as the author himself suggested: coppery colors of the setting sun, anguish, heartrending cries, livid and desolate countryside – but also faith and hope, this is indeed what such pages can evoke.<sup>16</sup>

The *Choral* does not follow the traditional form expected for this genre: decorative variation is again in the spotlight. Goué states the generative theme with a choral harmonization, to which are added five concluding measures stubbornly asserting C in the lower registers of the piano (m. 1-18); this is followed by five decorative variations (m. 19-24; m. 25-33; m. 34-50; m. 51-56; m. 57-65) and a kind of final development, based on a countermelody, leading to a retransition (m. 66-82); for the seventh iteration, the generating theme returns to its initial configuration but with some modifications, the most notable being the melodic G♯ of the m. 90. There is therefore a narrative epanadiplosis. Let us add that the second and fifth variations are identical, the fifth being simply played an octave higher.

With regard to the *Fugue*, Goué elaborates (consciously or not) a hybrid form, the tripartition of the sonata form being superimposed on the fugal invoice: the exposition (m. 1-38) conforms to that which we wait for a fugue, prolonged by an episode based on the tail then the head of the counter-subject (m. 16-38); but we can just as well perceive a transition (m. 16-18) leading to the “second subject group” (m. 19 and following). The development (m. 39-89) is based on the principle of decorative variation; the end of the work, on the other hand, no longer has any connection with the fugue, Goué developing a real recapitulation that puts the subject in the spotlight (m. 90-113), which is moreover in accompanied melody. The evolution of the language is also of great importance in delimiting the main sections: the exposition is atonal or antitonal, its continuation offers a brief enlarged tonal episode (m. 19-20; one can also think that the transition mentioned above serves as a link between the antitonicity and the furtive tonality of m. 19-20) announcing the resolution of the recapitulation in terms of musical language; the development is polytonal or extended-tonal; the recapitulation is distinctly tonal (in expanded sense) and polarized. This dramatic progression replaces the tonal course

11. *Ibid.*, p. 23.

12. Émile Goué, *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 43-52.

13. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 119-120.

14. Émile Goué, « Contribution à l'étude de l'harmonie contemporaine », *Musique et Radio*, n° 416 et 419, January and April 1946.

15. See Philippe Malhaire, *Polytonalité. Des origines au début du XXI<sup>e</sup> siècle, exégèse d'une démarche compositionnelle*, préface de Michel Duchesneau, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2013, p. 39-41.

16. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 123-124.



of the traditional sonata form. On the architectural level, the decorative variation mentioned above is accompanied by a deep reflection on the musical language progression: the great works of Goué's musical maturity are almost always monothematic and are based on a so-called generator motif, deliberately atonal or antitonal and most often presented in unison; the development consists of the very varied presentation of this motif, sometimes harmonized tonally, sometimes polytonally, sometimes antitonally; finally, the recapitulation offers an expanded tonal harmonization of the motif, with a firmly established polarity. In Gouéan compositional aesthetics, this is an assumed progression from uncertainty to certainty, a sort of modern reinterpretation of Bach's thought: the same theme is proposed without any real polar foundation; development seems to be groping its way to find this foundation; finally the recapitulation dispels all hesitation and affirms with force the enlarged tonality, which imposes itself as the divine truth after a long wandering in the desert. The *Fugue* of the present triptych is constructed in this way and provides the listener with great aesthetic emotion during the recapitulation, the subject which seemed atonal then becoming part of the expanded tonal language (m. 90). This compositional philosophy is reminiscent of that of Bach, a key figure for Goué, which a decoding confirms: the composer conceives the head of the subject of the *Fugue* as an allusion to the motif B-A-C-H<sup>17</sup>, the first four notes imitating its directional drawing. Goué also conceives his own musical signature based on notation and realizes it by associating chromatic simultaneity with it: thus the last measures of the *Fugue* hammer his initials {G↓E} 4 times inside a E major-minor chord. Beyond the signed presence, there is therefore a technical claim that borders on the profession of faith.

What greater idea could there be than to see in the symbolism of these motifs, the soul of the composer gradually rising towards the chosen summit, towards the unique B-A-C-H, the only goal to pursue in order to reach perfection!<sup>18</sup>

The number "4" is also important in this final cadence: as this work is considered to be his testament, we assume that this repetition refers to his children, including a little girl who died at birth. The quadruple repetition having no discursive meaning, the numerological correspondence is then very moving; the counter-subject of the *Fugue* is moreover an allusion to the theme of *Fleur morte*, a piece belonging to *Ambiances*, *Suite n° 2* (1942) and musically expressing this tragic disappearance<sup>19</sup>.

[I offer] *Prélude, Choral et Fugue* to my three children, as being the most stripped and pure thing I have done. I hope that they will later be able to play and understand this work. They will understand me through it.<sup>20</sup>

The motif of the *Prelude* is recalled during the final peroration of the *Fugue*: "thus the created universe

closes in on itself, having found its *raison d'être* in its immanence"<sup>21</sup>.

## NOTES ON THE EDITION

This edition is based on the only two existing manuscripts of *Prélude, Choral and Fugue* now deposited at the La Grange-Fleuret Musical Library<sup>22</sup> (B 170). The two manuscripts were written and sent from the Oflag, which is confirmed by the various stamps or postal indications. These documents are very readable and do not present any particular difficulty of understanding or interpretation. Only a few rare sections present an ambiguity, generally due to an omission of precautionary alteration or to differences between the two manuscripts: indicated in the musical text by the acronym \*), the editorial choices for these disputed episodes are detailed in the notice review at the end of the score. One of the two manuscripts (known as the "small manuscript") includes orchestration indications, notated in pencil, for the *Choral* and the *Fugue*; Goué could not carry out this project.

For the present edition, the accidentals are only valid for the measure in which they are used, and only at the octave indicated. In difficult passages or in the event of chromatic simultaneity, the accidentals are sometimes recalled, as a precaution.

The engraving of this work was produced jointly with Bernard Goué, composer's second son.

Philippe Malhaire (ed.)

17. One frequently detects in the work of Johann Sebastian Bach his musical signature, B = B $\flat$ , A = A, C = C, H = B(natural), following the Germanic notation of the notes.

18. Diane Andersen, « L'œuvre pianistique d'Émile Goué », in *Émile Goué. Chaînon manquant de la musique française*, op. cit., p. 157.

19. *Ibid.*

20. Émile Goué, letter to his wife dated March 7<sup>th</sup> 1943, *Demain, je t'écrirai en majeur*, op. cit., p. 177.

21. Philippe Gordien, *Analyses d'œuvres d'Émile Goué*, op. cit., p. 173.

22. La Grange-Fleuret Music Library, formerly known as the Mahler Music Library, 11<sup>bis</sup> Rue de Vézelay, 75008 Paris.

à Michel, Bernard, Françoise

# Prélude, Choral et Fugue

op. 37, 1943

## Prélude

Modérément animé ♩ ~ 104

ÉMILE GOUÉ

Piano

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a fortissimo (ff) dynamic and a tempo marking of 'Modérément animé' with a metronome indication of approximately 104 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems of five measures each. The first system (measures 1-5) features a series of triplets in the right hand, with a decrescendo (decresc.) in the third measure. The second system (measures 6-10) continues the triplet pattern, with a crescendo (cresc. poco a poco) in the third measure and a change to 3/4 time in the fourth measure. The third system (measures 11-15) returns to 2/4 time, with a decrescendo (decresc.) in the first measure and a piano (pp) dynamic in the second measure. The fourth system (measures 16-20) features a fortissimo (ff) dynamic in the first measure, followed by a decrescendo (decresc.) in the third measure, and ends with a piano (p) dynamic in the fifth measure. The score includes many triplets and some changes in time signature (3/4 and 2/4).

21

*f* 3 *p* 3 *f*

26

*ff* 3

30

*p* 3 *mf* 3 *decresc.* *p* 3 *cresc.*

35

*ff* 3 *p* 3 *cresc.* *ff* 3 *p* 3

38

*f* 3 *ff* 3

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 21 to 38. It is written in 3/4 time and features a complex arrangement of triplets and dynamic markings. The score is divided into five systems. The first system (measures 21-25) begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplets in both the treble and bass staves. The second system (measures 26-29) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a large triplet in the bass staff. The third system (measures 30-34) shows a variety of dynamics including piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and decrescendo (*decresc.*), with triplets continuing throughout. The fourth system (measures 35-37) includes fortissimo (*ff*) and piano (*p*) dynamics, with a crescendo (*cresc.*) marking. The final system (measures 38-41) begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic, featuring more triplets and a final chordal structure.

42

46

51

54

58

## Au Mvt 1°

62 *p* 3

66 *cresc. poco a poco* *f* 3 *decresc.* 3

70 *p* 3

74 *f* 3 *ff* 3 *p* 3

78 *decresc.* *p* 3 3 3 3

Detailed description: The score is for a piano piece in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 62-65) is marked *p* and features a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand. The second system (measures 66-69) includes a *cresc. poco a poco* marking, a change to 3/4 time, a *f* dynamic, and a *decresc.* marking. The third system (measures 70-73) returns to 2/4 time and is marked *p*. The fourth system (measures 74-77) is marked *f* and *ff*, with a change to 3/4 time and a *p* dynamic. The fifth system (measures 78-81) is marked *decresc.* and *p*, with a change to 3/4 time and a *p* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.



82

*f* *ff*

86

*f* *ff*

90

*decresc.* *f* *mf* *decresc.*

94

*cresc.* *ff* *cresc.* *ff*

98

*f* *ff*

102

106

*retenez peu à peu* ----- ,

*decresc. poco a poco* -----

**Très modéré** ♩ ~ 66

*mf*

116

120

124

127

*retenez* *animez peu à peu* -----

*mf* *f* *mf* *f*

131

*Animé* *Très animé* ♩ ~ 152 \*)

*mf* *f* *f*

136

141

146 *retenez peu à peu* -----

*decresc.*

3

3

3

3

3

150 *mf*

*Très lent*

8<sup>va</sup>

*très long*

*p*

\*)

154 (8<sup>va</sup>)

*Vif*

*p*

3

3

3

3

159 *retenez*

*Très lent*

*pp*

3

3

3

3

164 (sans ralentir)

*pp*

3

3

3

3

(25 décembre 1942)

## COMMENTAIRE CRITIQUE

Les deux manuscrits de *Prélude, Choral et Fugue* sont très lisibles et ne présentent pas de difficulté particulière de compréhension ou d'interprétation. Seuls quelques rares passages présentent une ambiguïté, généralement due à un oubli d'altération de précaution ou à de petites différences entre les deux manuscrits.

### Prélude

- mes. 135 le « grand manuscrit » indique la pulsation de la noire à 152, alors que le « petit manuscrit » ne comporte pas d'indication métronomique mais uniquement l'indication de jeu « Très animé ».
- mes. 152 Goué encadre fréquemment de guillemets les énoncés d'un motif ou d'un thème qu'il faut faire ressortir. En l'occurrence, il s'agit de rappeler l'importance de la tierce mineure descendante, motif sur lequel se fonde le mouvement ; ce motif est ainsi mis en exergue quatre fois dans cette section lente, et le thème générateur une fois (mes. 154-156).

### Choral

- mes. 1 le « grand manuscrit » donne la blanche à 54, alors que le « petit manuscrit » indique 50. Étant donné l'atmosphère solennelle du *Choral*, 50 semble préférable.
- mes. 13 sur le « grand manuscrit », la nuance est notée *mf* ; en revanche, *mf* est rayé sur le « petit manuscrit » et remplacé par *p*, ce qui semble plus logique (voir mes. 10).
- mes. 82 cette indication de tempo ne figure que sur le « grand manuscrit ».

### Fugue

- mes. 22 bien que la partie de la main gauche semble écrite une octave trop haut, c'est bien ce que l'on peut lire sur les deux manuscrits.
- mes. 70 les deux manuscrits omettent le bécarré devant le *mi*, donné bémol juste avant ; il s'agit assurément d'un *mi* bécarré, les quatre triples croches donnant un fragment de gamme par tons (voir mes. 72).
- mes. 85-89 les cinq mesures sont notées sur trois portées sur les manuscrits ; il nous a semblé plus commode de les restituer sur deux portées.
- mes. 85 sur le « grand manuscrit », l'altération précédant le *la* n'est pas très lisible (un bécarré a été réécrit sur un bémol) avec une note au crayon à papier : « *la?* » ; sur le « petit manuscrit », un bécarré est rajouté au crayon à papier. Ces ajouts ne sont peut-être pas de la main de Goué. Il ne fait aucun

## CRITICAL COMMENT

The two manuscripts of *Prelude, Choral and Fugue* are very readable and do not present any particular difficulty of understanding or interpretation. Only a few rare sections show ambiguity, usually due to an omission of precautionary alteration or to small differences between the two manuscripts.

### Prelude

- m. 135 the “large manuscript” indicates the beat of the quarter-note pulse at 152, while the “small manuscript” does not have a metronomic indication but only the indication: “Très animé”.
- m. 152 Goué frequently places quotation marks around statements of a motif or theme that need to be emphasised. In the present case, it is a reminder of the importance of the descending minor third, the motif on which the movement is based; this motif is thus highlighted four times in this slow section, and the generative theme once (m. 154-156).

### Choral

- m. 1 the “large manuscript” indicates the half-note pulse at 54, while the “small manuscript” indicates 50. Given the solemn atmosphere of the *Choral*, 50 seems preferable.
- m. 13 on the “large manuscript” the dynamic is denoted *mf* ; on the other hand, *mf* is crossed out on the “small manuscript” and replaced by *p*, which seems more logical (see m. 10).
- m. 82 this tempo indication appears only on the “large manuscript”.

### Fugue

- m. 22 although the left hand part seems to be written an octave too high, this is what we can read on the two manuscripts.
- m. 70 both manuscripts omit the natural before the E, which is marked flat right before; it is certainly an E natural, the four 32<sup>nd</sup> notes giving a fragment of a whole-tone scale (see m. 72).
- m. 85-89 the five measures are notated on three staves on the manuscripts; it seemed to us more convenient to reproduce them on two staves.
- m. 85 on the “large manuscript”, the accidental preceding the A is not very legible (a natural has been rewritten on a flat) with a correction in pencil: “A?” ; on the “small manuscript”, a natural is added in pencil. These additions may not have been by Goué himself. There is no doubt that it is a



	doute qu'il s'agisse d'un <i>la</i> becarre étant donné l'aspect séquentiel de ce passage (voir mes. 86-88).		A natural, given the sequential aspect of this passage (see m 86-88).
mes. 87	le bémol est omis devant le <i>la</i> sur le « petit manuscrit ».	m. 87	the flat is omitted before the A on the “small manuscript”.
mes. 88	la nuance <i>f</i> est notée uniquement sur le « grand manuscrit ».	m. 88	the dynamic <i>f</i> is noted only on the “large manuscript”.
mes. 112-113	les accents sont omis sur le « grand manuscrit ».	m. 112-113	accents are omitted on the “large manuscript”.

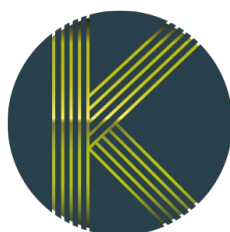


---

Venez découvrir notre catalogue complet ainsi que les  
artistes et enregistrements discographiques Klarthe sur

**WWW.KLARTHE.COM**  
Records - Management - Editions

---



**KLARTHE**  
Editions

