

Lors de sa conception le questionnaire était beaucoup plus long...

Les questions (et réponses) qui ont été supprimées figurent à la fin de cette proposition de correction. Les coupures sont signalées par le symbole ✂

**I. Le terme romantisme est d'abord le nom d'un courant littéraire. Il est né en Allemagne à la suite d'un mouvement, rebelle au rationalisme dominant, et dont Mozart s'est senti très proche. Quel est le nom de ce mouvement ?**

- **Le Sturm und Drang** : mouvement à la fois politique et littéraire, essentiellement allemand, de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il a succédé à la période des Lumières (*Aufklärung*). Le nom vient de celui d'une pièce de théâtre de Friedrich Maximilian Klingler : *Sturm und Drang*.
- **Empfindsamkeit** : versant musical du *Sturm und Drang*.

**II. En quelques lignes, dites quelles sont les aspirations essentielles du romantisme.**

On peut distinguer deux phases qui ont créé deux personnages distincts. Jusqu'en 1830, l'individualisme prime. On s'examine dans ce qu'on a de particulier. Ce narcissisme est à la source de nombreuses confessions et romans autobiographiques. Les jeunes romantiques se sentent isolés, inadaptés, et vivent spirituellement en marge de la société, parfois en lutte contre elle.

Après 1830, la vision romantique se renverse et prend un aspect plus social. Le héros s'engage dans les combats pour la liberté. Ses passions se mettent au service de ses actions. Cela se manifeste par : le culte de la passion, comme source d'énergie ; un idéal qui peut être humanitaire, religieux, patriotique ; la passion de la liberté (les romantiques ont souvent combattu dans les mouvements nationalistes de résistance à l'oppression.) ; le sens d'une mission sociale à accomplir. Certains écrivains – Hugo, Lamartine, par exemple, prêchent un idéal de pitié pour les humbles, les victimes de la société, et une large et fraternelle humanité.

En rupture avec les siècles classiques ayant pour valeurs la mesure, l'ordre, la logique, la raison, les romantiques aiment l'exceptionnel, l'excessif, le choc des forces qui s'opposent, l'imaginaire. Pour renouveler leurs sources d'inspiration, ils se tournent vers la nature, la nuit, le moyen-âge, l'exotisme, l'imaginaire : rêveries, rêves, fantastique, hallucinations...

**III. Quel est l'écrivain - compositeur (allemand) qui a utilisé le premier l'adjectif romantique pour qualifier la musique ?**

- Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN, dans *La musique instrumentale de Beethoven* (1810)  
« Lorsque l'on parle de musique comme d'un art autonome, on ne devrait jamais penser qu'à la musique instrumentale puisque, dédaignant le secours et l'immixtion de tout autre art, elle est seule à exprimer avec une clarté sans mélange la véritable essence de l'art (...) La musique dévoile à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a rien en commun avec le monde sensible qui l'entoure, un monde dans lequel il laisse derrière lui tout sentiment précis pour plonger dans l'indicible ».<sup>1</sup>

**IV. Bien avant que la musique romantique ait une existence réelle, ce même auteur s'emploie à la définir, notamment comme le plus romantique de tous les arts. Des philosophes allemands (du XIX<sup>e</sup> siècle) ont écrit des textes fondamentaux sur la musique. Vous citerez deux de ces philosophes. Vous ferez une citation qui concerne la musique pour chacun d'eux, en citant vos sources.**

---

<sup>1</sup> Cité par U. Michels p. 437.

- Hegel 1770-1831.

« Le son, par opposition aux matériaux employés par les arts figuratifs, a un caractère tout à fait abstrait. La pierre et la couleur reproduisent les formes nombreuses et variées de tout un monde d'objets, et représentent leur existence réelle. C'est ce que ne peuvent faire les sons. Donc les sentiments intérieurs de l'âme privés de toute objectivité, la subjectivité la plus abstraite en soi, seront seuls appropriés à l'expression musicale ; ce sera le moi dans sa simplicité, la personne sans autre contenu qu'elle-même. Donc le principal problème de la musique consistera, non à se faire l'écho harmonieux des objets extérieurs, mais à faire résonner les cordes les plus intimes de l'âme, et à reproduire tous les mouvements qui s'opèrent dans ce monde tout idéal. »<sup>2</sup>

- Nietzsche, 1844 - 1900

« Où la musique est chez elle. La musique n'exerce toute sa grande puissance que parmi des gens auxquels il est impossible ou interdit de discuter. Au premier rang de ses promoteurs se trouvent ainsi les princes, qui veulent qu'on ne critique guère, que même on ne pense pas beaucoup autour d'eux; puis les sociétés qui, sous quelque pression (princière ou religieuse), doivent s'habituer au silence, mais n'en recherchent que, des enchantements plus forts contre l'ennui du sentiment (d'ordinaire, la passion éternelle et l'éternelle musique); troisièmement, des peuples entiers chez lesquels il n'existe pas de " société ", mais d'autant plus d'individus portés à la solitude, aux pensées crépusculaires et à la vénération de tout l'ineffable: Ce sont les âmes proprement musicales. Les Grecs, peuple loquace et querelleur, n'ont pour cette raison toléré la musique qu'à titre d'assaisonnement des arts sur lesquels on peut réellement discuter et disputer, alors que sur la musique on peut à peine penser honnêtement. Les pythagoriciens, ces Grecs exceptionnels sur bien des points, étaient aussi, à ce qu'on rapporte, de grands musiciens: ceux-là mêmes qui inventèrent le silence de cinq ans, mais non la dialectique. »<sup>3</sup>

- Schopenhauer 1788 – 1860.

“ L'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts; ceux-ci n'expriment que l'ombre tandis qu'elle parle de l'être. »<sup>4</sup>



## V. **Après avoir donné ses dates de naissance et de mort, vous situerez Brahms dans la période.**

Brahms est né à Hamburg le 7 Mai 1833 et mort à Vienne, le 3 Avril 1897.

Il se situe dans ce qu'on pourrait appeler le romantisme tardif. Bien que plus jeune que Liszt et Wagner, il s'est opposé à leur conception musicale. A partir de 1860 une polémique a opposé deux clans. Le critique Hanslick<sup>5</sup> s'est fait le porte-parole de tous ceux qui voyaient dans le néo-romantisme ou la *musique de l'avenir* une erreur et un danger, stigmatisant la *mélodie infinie* comme *l'absence de forme érigée en principe*. Il voulait une philosophie de la musique qui soit distincte de celle de la poésie ou de la littérature. Il s'opposait ainsi aux compositeurs de musique dramatique et de musique à programme.

---

<sup>2</sup> *L'esthétique*. Le livre de poche, Classiques de la philosophie. Volume 2, page 321.

<sup>3</sup> *Humain trop humain (Un livre pour les esprits libres)*: Aphorisme (167) sur la musique et les musiciens. Extrait de la seconde section du second volume : *Le voyageur et son ombre*.

<sup>4</sup> *Le monde comme volonté et comme représentation* ; (1818) Paris, P.U.F., 1978, p.329.

<sup>5</sup> On trouvera sur <http://shs.epfl.ch/pdf/musicologie/anthologie03-04.pdf> une *Petite anthologie de textes d'esthétique musicale* de Hanslick, Hoffmann et Wagner ; anthologie élaborée par Georges Starobinski de l'Unité de musicologie de l'université de Genève.

Le chapitre II de son ouvrage *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique Musical<sup>6</sup>* s'intitule *L'expression des sentiments n'est pas le contenu de la musique...*

Cet antagonisme donna lieu à des luttes partisans passionnées mettant aux prises d'une part Wagner, Liszt, Berlioz, Bruckner, de l'autre Schumann, Brahms, et tous les tenants du romantisme classique.<sup>7</sup>

**VI. Sur le plan musical la période romantique a conservé, tout en les transformant, les genres classiques. Cependant elle en a introduit de nouveaux : les caractériser. Citez quelques œuvres en exemple pour chacun.**

- Les pièces courtes, généralement pour piano :  
*Moments musicaux, Impromptus* de Schubert ; *Préludes, Nocturnes* de Chopin ; *Romances sans paroles* de Mendelssohn ; *Scènes d'enfants* de Schumann...  
*Intermezzos, Rhapsodies* de Brahms.  
Mais aussi pour violon : *Caprices* de Paganini.

- La musique à programme :  
L'importance accordée par le romantisme à l'expression de soi, des sentiments, des passions, a généré le développement d'une dimension extra-musicale, en premier lieu poétique. Ce sont les genres orchestraux, la symphonie à programme dont Berlioz a été le principal créateur, et le poème symphonique, composé d'un unique mouvement, initié par Liszt, qui ont constitué l'essentiel de la musique à programme.  
On peut cependant trouver dans la musique pour piano notamment, une inspiration soit poétique : *Carnaval, Kreisleriana*, de Schumann, *Ballades* de Chopin, soit de caractère : *Nocturnes* de Chopin...  
Symphonies à programme : *Symphonie Fantastique, Harold en Italie* de Berlioz.  
Poèmes symphoniques : *Hamlet* (1858), *Orpheus* (1854), *Prometheus* (1855), *Mazeppa* (1851, révisé en 1854).

- Le lied (artistique) :  
Le lied a été présent dès la période classique, mais il a pris un essor particulier au XIX<sup>e</sup> siècle. Schubert en a composé plus de 600, Schumann près de 300. Les exemples ne manquent pas !...

- Le drame musical :  
Wagner a publié en 1851 *Opéra et drame*, un livre où il a exposé une nouvelle théorie : l'opéra conçu comme *drame musical, oeuvre d'art totale*. Dès 1853 il a mis ces idées en pratique avec *L'or du Rhin*, première partie de sa *Tétralogie*. L'oeuvre d'art totale ne signifie pas seulement, comme dans l'opéra baroque, le concours des différents arts, mais leur union étroite sur une base toute nouvelle.<sup>8</sup>

**VII. Les compositeurs écrivent : certains d'entre eux ont occupé des fonctions de critique dans des journaux, d'autres ont rédigé des écrits théoriques. Donnez deux exemples.**

Wagner a exposé ses conceptions artistiques dans des ouvrages théoriques tels que : *L'art et la révolution* (1849) ; *L'oeuvre d'art de l'avenir* (1849) ; *Opéra et drame* (1851).  
Schumann a fondé en 1834 un journal qu'il a dirigé jusqu'en 1844 : *Neue Zeitschrift für Musik*. Il y a défendu ses idées et a inventé pour ce faire deux personnages : *Florestan* et *Eusebius*.

---

<sup>6</sup> Trad. Charles Bannelier et Georges Pucher. Paris, Christian Bourgois, coll. « Musique / Passé / Présent », 1986, 1ère éd. all. : 1853.

<sup>7</sup> A. Einstein. *La musique romantique*.

<sup>8</sup> Ulrich Michels p. 453.

En France, Berlioz, de 1823 à 1863, a collaboré à des journaux tels que *le Correspondant*, *la Gazette musicale*, *le Journal des débats*. Ses articles sont regroupés dans trois volumes : *Les soirées de l'orchestre* (1852), *les Grottesques de la musique* (1859) et *À travers chants* (1862).

## L'ŒUVRE DE BRAHMS.

### 1) La musique de chambre :

#### a) Le piano : instrument roi ?...

**Caractérisez en quelques lignes la place du piano dans la vie musicale de cette période. Dans ce cadre : vous citerez des compositeurs pour qui cet instrument tient une place prépondérante, vous donnerez la définition de la *Hausmusik*, vous vous intéresserez à la musique pour piano à quatre mains (vous citerez deux compositeurs autres que Brahms ayant écrit spécifiquement pour cette formation), vous ferez allusion aux modes de diffusion du répertoire.**

Le piano acquiert au XIXe siècle une immense popularité. L'instrument se prête bien à l'expression des sentiments et au jeu individuel que recherche le romantisme. Les genres classiques restent en faveur. Cependant un nouveau genre s'affirme : la pièce brève.

Une part importante de la littérature du piano est destinée à l'usage privé : musique de salon, mais aussi musique jouée chez soi : *Hausmusik* (tradition notamment viennoise consistant à jouer entre amis, pour le plaisir, les grandes œuvres classiques ou romantiques du répertoire chambriste.) À cette dernière catégorie appartiennent les oeuvres pour piano à quatre mains, très appréciées. Schumann (*Bilder aus Osten, Ballscenen, Kinderball, Polonaises*) et Schubert (près de 40 pièces : *Fantaisies, Marches, Polonaises, Ländler...*) ont écrit pour cette formation.

Cet engouement pour la pratique *amateur* a favorisé le développement des éditions musicales. Elles ont permis ainsi aux compositeurs, de monnayer leurs oeuvres directement auprès des éditeurs et d'échapper aux emplois serviles qui les attachaient à une institution civile, religieuse ou aristocratique.

Les concerts deviennent aussi une source de revenus pour les virtuoses, donnés dans des salles de concerts (en plein développement), ou dans les salons nobles et bourgeois. Innombrables sont les pianistes qui s'y produisent, parmi eux Liszt et Chopin dont l'œuvre est presque exclusivement consacrée au piano (près de 700 pièces pour piano au catalogue de Liszt !), mais aussi Clara Schumann. Brahms a effectué de nombreuses tournées en Allemagne, en Suisse, en Hongrie, au Danemark, en Hollande... comme pianiste, mais aussi comme chef d'orchestre.



### b) La musique pour piano de Brahms :

#### i) Piano 4 mains : quelle remarque vous inspirent les titres des pièces écrites pour cette formation ?

L'essentiel de sa production est consacré à la danse : *Valses, Danses hongroises, Ländler*.

**ii) Piano 2 mains : parmi les oeuvres de son catalogue, quelles sont les pièces qui, par leur intitulé, semblent s'inscrire dans la tradition, et celles qui au contraire s'insèrent dans l'esprit nouveau ?**

Les *Sonates*, les *Variations*, les *Etudes* en forme de variations, reprennent les genres traditionnels. Les *Intermezzos*, *Rhapsodies*, *Ballades*, *Capriccios* relèvent des genres romantiques.



**2) La musique vocale :**

**a) Comme ses illustres prédécesseurs, Brahms compose de nombreux lieder (environ 200). Cependant son catalogue ne compte que deux cycles : citez en un. Citez d'autres cycles de trois compositeurs différents de cette même période.**

Brahms : *15 Romanzen aus L. Tiecks Magelone op. 33* ( La Belle Magelone), *4 Ernste Gesänge op. 121* ( 4 Chants sérieux ).

Schubert : *Die schöne Müllerin* (La belle manière), *Winterreise* (Le voyage d'hiver).

Schumann : *Myrthen op. 25* (Myrtes), *Frauenliebe und Leben op. 42* (L'amour et la vie d'une femme), *Dichterliebe op. 48* (Les amours du poète).

Mahler : *Knaben Wunderhorn* (L'enfant au cor merveilleux), *Kindertotenlieder* (Chants pour les enfants morts), *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Chants d'un compagnon errant).

Wolf : *Mörrike Lieder, Eichendorff Lieder, Goethe Lieder, Spanisches Liederbuch, Italienisches Liederbuch*.

Wagner : *Wesendonk Lieder*.



**b)**

**Les chœurs étaient très répandus en Allemagne.<sup>9</sup> Des lieder pour cette formation constituaient une part importante de leur répertoire. Citez d'autres compositeurs romantiques ayant écrit pour chœur. Donnez quelques précisions sur le détail des formations.**

**Que dire de la production de Brahms dans ce domaine ?**

Schumann a écrit nombre de *Romanzen und Balladen* pour chœur à voix mixtes a cappella, mais aussi des chœurs pour voix d'hommes également a cappella.

Mendelssohn a écrit un grand nombre de pièces pour chœur à voix mixtes a cappella (plus de 60) et seulement 12 pour chœur à voix mixtes avec accompagnement.

Schubert a écrit des chœurs pour voix de femmes, des chœurs pour voix d'hommes, et des chœurs à voix mixtes, dont une partie a cappella dans chacune des catégories.

La production de Brahms dans le domaine de la musique chorale est très importante. Comme pour Schubert, les formations sont variées : chœurs pour voix de femmes, chœurs pour voix d'hommes, chœurs pour voix mixtes, avec ou sans accompagnement, musique profane et religieuse.

**c) Quel est le grand genre de musique vocale totalement absent de l'oeuvre de Brahms ?**

---

<sup>9</sup> La vogue des chœurs pour voix d'hommes ne répondait pas toujours à des motifs purement artistiques puisque, de plus en plus, cette forme se mettait au service des passions patriotiques ou partisanses... La musique romantique. Page 49.

L'opéra ! Il aurait dit : « *plutôt me marier que d'écrire un opéra...* ».

**3) « L'une de ces étranges contradictions du romantisme est que l'isolement de l'artiste créateur va de pair avec un resserrement des liens qui l'attachent aux valeurs nationales. »<sup>10</sup> Citez trois écoles nationales nouvelles et nommez leur compositeur le plus représentatif.**

Tchécoslovaquie : Dvorak (1841-1904) ; Smetana (1824-1884)

Russie : Moussorgski 1839-1881...

Norvège : Grieg (1843-1907)

Espagne : Albeniz (1860-1909)



**4) C'est notamment par la danse que peut s'affirmer le sentiment national dans le langage musical. Citez trois œuvres en exemple et donnez le nom de leur compositeur.**

*Polonaises, Mazurkas* de Chopin ; *Danses hongroises* de Brahms; *Danses slaves* de Dvorak, *Danses norvégiennes* de Grieg.

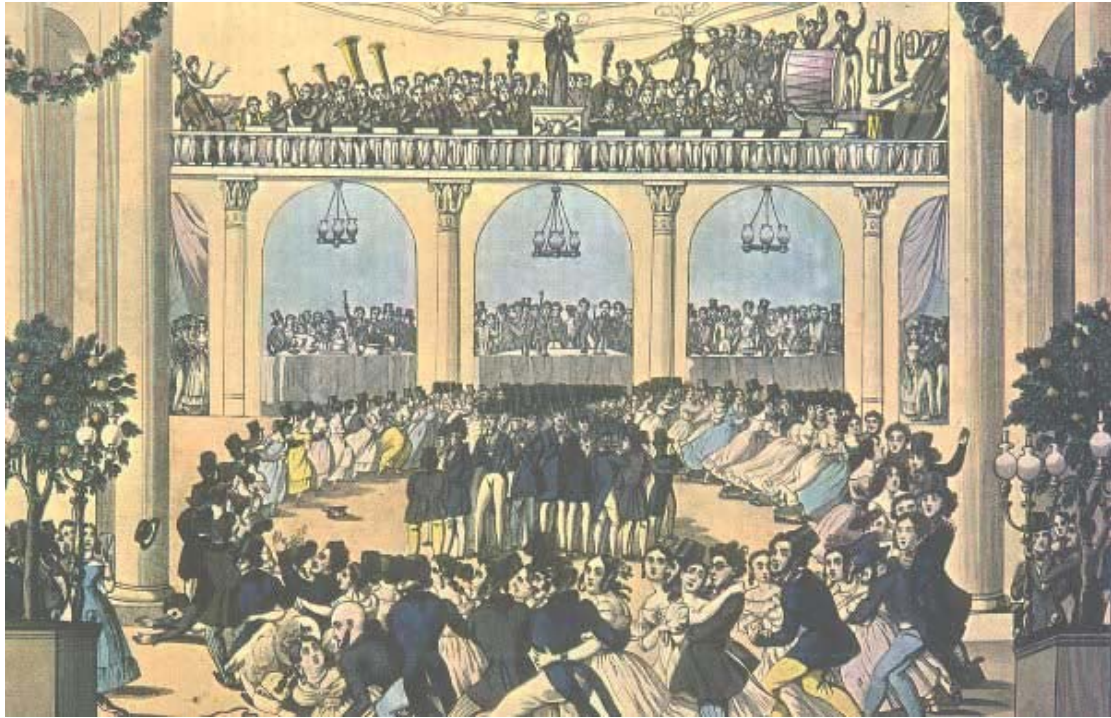
**En quoi la valse présente-t-elle un caractère presque « national » ? Quelles sont ses origines supposées ? Citez un autre compositeur de la période ayant également composé des Valses.**

Certains auteurs la disent issue de la " volte ", danse provençale du XVI<sup>e</sup> siècle, qui se dansait par couples en tournant. On lui a aussi donné pour ancêtre le tourdion, seconde partie ternaire d'une danse médiévale (XV<sup>e</sup> s.), dont la première partie, la basse-danse, était binaire. Les Allemands lui donnent pour point de départ la *Springtanz (sauteuse)* ou bien encore le *ländler* autrichien au rythme un peu plus lent. Les danses de cette famille sont nommées assez indifféremment jusqu'au XIX<sup>e</sup> s., *Waltz, Roller, Dreher, Deutscher Tanz, Allemande* (différente de l'allemande binaire grave), *Danza tedesca*. Leur allure jusqu'au XIX<sup>e</sup> s. était généralement modérée.

Schubert et Beethoven nous offrent quelques exemples de vales encore prisonnières de leurs racines paysannes. C'est C. M. von Weber qui va révolutionner son esprit en écrivant *Aufforderung zum Tanz* en 1819. De danse populaire, la valse devint citadine. En 1815, cette danse était encore jugée scandaleuse du fait de la proximité physique des danseurs ! Cependant Vienne s'empare de la valse, les salles de bal fleurissent dans toute la ville, les danseurs y accourent, toutes conditions sociales confondues. En 1832, par exemple, il s'est donné 772 bals à Vienne, auxquels ont assisté deux cent mille personnes - la moitié de la population de la ville ! C'est en cela que l'on peut considérer la valse comme représentative de la Vienne impériale au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>10</sup> *La musique romantique*. Page 27.



J. Strauss, père (1804 – 1849) et fils (1825 – 1899), ont consacré l'essentiel de leur carrière à la composition et à l'exécution de musique de bal : valse bien sûr mais aussi polkas, marches, galops, quadrilles.

Schubert, Chopin, ont également écrit des valse.

Elle a été intégrée dans certaines œuvres comme par exemple *La Symphonie Fantastique* de Berlioz ou la *Sérénade pour cordes* de Dvorak. Certains *Scherzos* de symphonie en sont également proches par l'esprit : 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> *Symphonies* de Tchaïkovski.



**J. Strauss et Brahms**



### *Liebesliederwalzer op.52*

- 1) **Comparez et commentez en quelques mots (page 3 de l'édition Peters) les nomenclatures des Liebesliederwalzer op. 52 et des Neue Liebesliederwalzer op.65.**

L'opus 52 se présente avec l'indication : pour piano à quatre mains et voix **ad libitum**. Cette œuvre peut être jouée par conséquent uniquement au piano.

L'opus 65 est présenté pour voix et piano à 4 mains.



- 2) **Les textes utilisés par Brahms pour ces deux opus ont été tirés du Polydora de Daumer.**  
a) **L'activité de Daumer ne se résume pas à la poésie. De quel(s) autre(s) domaine(s) relèvent ses autres écrits ?**

Daumer (1800 – 1875) est également philosophe de la religion et pédagogue. Encore jeune universitaire, on lui a confié l'éducation de Kaspar Hauser. Il a publié en 1832 ses observations sur ce jeune homme mystérieux (*Mitteilungen über Kaspar Hauser*).

- b) **Expliquez en quelques mots quel a été le véritable rôle de Daumer dans l'élaboration de ces textes.**

*Polydora : ein weltpoetisches. Liederbuch* (1855) est une compilation, une anthologie de textes poétiques populaires d'origines diverses (notamment d'Europe centrale). Il s'agit en fait de traductions et d'adaptations. Malgré le titre *Liederbuch* il ne semble pas que Polydora ait compilé des mélodies, seulement des textes.

- 3) **L'amour est bien sûr le thème central de l'œuvre. Il est exprimé notamment par des images qui marquent le sentiment d'une identité entre la nature et le moi. Donnez-en deux exemples.**



*Semblable au crépuscule rougeoyant / Moi, l'humble servante je voudrais m'enflammer...  
 La vrille verte du houblon / Se penche vers le sol. / La jeune et belle servante / Penche son triste front !...  
 L'arbuste tremble ; / Un oiselet l'ayant frôlé / dans son vol. / De la même façon / tremble mon âme...  
 Bruissant des ailes un oiselet, fend les airs, / à la recherche d'une branche où se poser / ainsi le cœur aspire à  
 trouver un cœur, où il puisse se reposer dans la félicité.*



**4) Vous établirez un tableau un indiquant pour chaque lied sa tonalité et son effectif.  
 Vous commenterez le plan tonal.**

52/1	SATB	Im Ländler-Tempo (mi majeur)
52/2	SATB	... (la mineur)
52/3	TB	... (si bémol majeur)
52/4	SA	... (fa majeur)
52/5	SATB	... (la mineur)
52/6	SATB	Grazioso (la majeur)
52/7	S ou A	... (do mineur)
52/8	SATB	... (la bémol majeur)
52/9	SATB	... (mi majeur)
52/10	SATB	... (sol majeur)
52/11	SATB	... (do mineur)
52/12	SATB	... (do mineur)
52/13	SA	... (la bémol majeur)
52/14	TB	... (mi bémol majeur)
52/15	SATB	... (la bémol majeur)
52/16	SATB	Lebhaft [Animé] (fa mineur)
52/17	T	Mit Ausdruck [Avec expression] (ré bémol majeur)
52/18	SATB	Lebhaft [Animé] (si bémol mineur / do# Majeur)

Tons homonymes, tons relatifs, relations de dominante, relations de tierce, tons identiques, sont les relations tonales les plus fréquentes.

Jusqu'au lied 10, des tonalités « à dièses » sont opposées à des tonalités « à bémol ». On peut distinguer une régularité donnée à cette opposition, les lieder sont groupés par deux :

- 1 et 2 : région des tonalités « à dièses », le premier lied est au ton de la dominante du 2.
- 3 et 4 : région des tonalités « à bémol », il s'agit encore d'une relation de dominante, mais cette fois c'est le second lied qui se trouve à la dominante.
- 5 et 6 : retour à la région des tonalités « à dièses », avec des tons homonymes. Il faut remarquer aussi l'identité des tonalités des lieder 2 et 5, que l'on peut peut-être interpréter comme une mise entre parenthèses des lieder 3 et 4 : dialogue entre les amoureux.

- 7 et 8 : région des tonalités « à bémol », rapport de tierce majeure descendante, il s'agit d'un ton voisin.
- 9 – 10 : région des tonalités « à dièses », rapport de tierce mineure ascendante, tons éloignés.

Hormis l'enchaînement tonal des lieder 2 et 3 qui se fait au demi ton, la bascule entre les deux régions se fait par intervalles de tierces, parfois enharmonique : mi-la bémol (sol #).

À partir du lied 11, la région des tonalités « à dièses » disparaît, mais l'organisation des lieder par couples perdure.

- 11 et 12 : tonalités identiques.
- 13 et 14 : le second lied est au ton de la dominante.
- 15 - 16 : Tonalités relatives.

On pourrait considérer cependant un ensemble plus grand, constitué par la récurrence du ton de la bémol majeur : le lied 14 pourrait ainsi apparaître comme une partie centrale, qu'encadreraient les lieder 13 et 15.

- 17 – 18 : Tonalités relatives. (cf. Analyse du lied 18 ci-dessous)

Le lied 16, dénoué du couple précédent par l'interprétation supposée ci-dessus, peut s'articuler à ces deux derniers lieder par un rapport de tierce : fa, ré bémol, si bémol, ré bémol.

Une telle analyse fait apparaître une progression qui s'affirme graduellement vers la région des tons « à bémol » et ce malgré le virage enharmonique final. La conclusion sur une tonalité chargée d'altérations « descendantes », aboutissement d'une chute de tierces, laisse à penser que l'appréhension de l'amour par Brahms est marquée essentiellement par la souffrance, ou tout au moins la nostalgie. Le texte des trois derniers lieder le confirme : *c'est un sombre gouffre que l'amour, un puits par trop dangereux, ... torrents de larmes versés par mes yeux,...* Et enfin : *L'arbuste tremble ; / Un oiselet l'ayant frôlé / dans son vol. / De la même façon / tremble mon âme / D'amour, de désir, de douleur, / Quand elle pense à toi.*

La seconde partie du dernier lied revient aux tonalités de la région initiale, refermant ainsi la fin sur le début, malgré la cascade de tierces descendantes. L'effet obtenu est semblable à l'effet visuel cher à Escher :



**5) Les valse sont inscrites presque exclusivement dans un cadre binaire à reprises. En quoi est-ce logique ?**

Le cadre binaire à reprises est lié aux formes de danses depuis la période baroque. Que l'on considère la volte, le tourdion ou le ländler à l'origine de la valse, elle est donc logiquement héritière de ce cadre formel.

**I. Lied 1.**

**1. Dressez le plan de ce premier lied en délimitant précisément les sections et en les désignant par des lettres. Dites ce qui différencie les sections proches sur le plan thématique.**

Mesures 1 à 9 : **A** / Mesures 10 à 17 : **A'** Ce qui différencie la première section de la seconde est la conduite tonale.

Mesures 18 à 34 : **B (b+a'')** / Mesures 35 à la fin : **B' ((b+a'''))**

- **b** (mesures 18 à 25) et **a''** (mesures 26 à 33) ; le retour du motif initial sujet à imitations marque cette découpe.
- **b'** (mesures 34 à 41) et **a'''** (mesures 42 à la fin).

C'est la distribution vocale et instrumentale qui fait la différence entre b et b' et a'' et a'''.

**2. Quelle est la tonalité générale de ce lied ? Diriez-vous que la tonalité abordée à partir de la mesure 15 est une tonalité d'emprunt ou une modulation ? Pourquoi ? De quelle tonalité s'agit-il ?**

La tonalité générale est : mi majeur ; la tonalité abordée à partir de la mesure 15 est sol dièse mineur ; il s'agit d'une modulation dans la mesure où cette tonalité est ponctuée par une cadence située à une articulation formelle.

**3. Commentez dans les mêmes termes la tonalité abordée mesure 22.**

La tonalité abordée mesure 22 est : sol majeur, il s'agit d'un emprunt, bien qu'un mouvement parfait soit marqué à la basse il ne s'agit pas d'une cadence, la partie mélodique ne ponctue pas ce mouvement harmonique.



**4. Commentaire de la conduite harmonique des mesures 15 à 18 : dans quel ordre sont introduites les notes qui conduisent vers la nouvelle tonalité, par quels accords sont-elles soutenues, comment peut-on les analyser sur le plan de leur appartenance tonale ? Que dire de l'accord de la mesure 14 ?**

La première note modulante est le *la dièse* soutenu par un accord de 7 mineure et quinte diminuée (second degré de sol dièse mineur ou *dominante sans fondamentale* de si majeur) ; la seconde note modulante est le fa double dièse, soutenu par un accord de 7 de dominante il précise la nouvelle tonalité, celle dans laquelle se fera la cadence : sol dièse mineur. L'accord de la mesure 14 est un degré-pivot (appelé aussi degré-mixte) ; I de mi majeur, il devient VI de sol dièse mineur.

**5. Mesure 19 : en quoi l'enchaînement harmonique de cette mesure pourrait-il être qualifié de mouvement rompu ? En quoi ce même enchaînement ne peut-il être qualifié de mouvement rompu ? Dans quelles mesures retrouve-t-on le second accord de cet enchaînement ?**

Le mouvement mélodique de basse conduit du 5<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> degrés, reproduisant en cela le mouvement mélodique typique du mouvement rompu, cependant c'est un accord du iv que le second accord supporte contredisant ainsi l'enchaînement habituel attendu pour un mouvement rompu. L'enchaînement harmonique de la mesure 19 est réitéré mesures 20 et 21, on retrouve ensuite uniquement le second accord (iv) mesure 24.

Cet accord permet de basculer d'une façon « douce » entre deux tonalités éloignées : mi majeur et sol majeur. La broderie réitérée de la dominante de mi par le 6<sup>e</sup> degré mélodique abaissé (broderie habituellement effectuée par un accord de sixte augmentée) prépare la perception de ce même accord dans une fonction de préparation conduisant à la nouvelle dominante. C'est toujours le même accord qui assure le retour vers la tonalité principale, faisant réentendre l'enchaînement perçu lors de la réitération de la mesure 19 aux mesures 20 et 21.

**6. Voici le squelette harmonique des mesures 1 à 9.**

5 I - - - 6 ii - - - 6 I - - - 6 5dim VdeV 9 7 + V 5 I - - -

***Photocopiez la première page et entourez sur la partition toutes les appoggiatures. Dans quel cas remarquez-vous qu'il est possible d'entendre simultanément l'appoggiature et la note appoggiaturée ? En observant toutes les appoggiatures contenues dans ces mesures, quelle règle peut-on déduire à propos de leur appartenance tonale ? La systématisation des appoggiatures fait parfois sonner une note réelle comme une appoggiature. Donnez-en un exemple dans ces mesures.***

On peut entendre simultanément l'appoggiature et la note appoggiaturée lorsqu'il s'agit de l'appoggiature de la note de basse et qu'elle se trouve à distance d'au moins une octave de cette dernière. Exemples mesure 4 et mesure 6 : dans les deux cas la basse du second piano est appoggiaturée à la main gauche du premier piano. Après observation de ces quelques mesures on peut dire que les appoggiatures au demi-ton inférieur peuvent ne pas appartenir à la tonalité. Mesure 8 : le *si* et le *ré* qui sont des notes réelles sonnent comme des appoggiatures !

***7. Dans ces mêmes mesures on peut distinguer un discours imitatif mené entre les voix et l'accompagnement. Signalez le sur la partition.***

Le discours imitatif entre la partie de ténor et la main droite du second piano est signalé sur la partition par des flèches.

Johannes Brahms, Op. 52 Nr 1

Im Ländler-Tempo

Sopran  
Alt  
Tenor  
Baß

Re - de, Mäd - chen, all - zu lie - bes, dan mir  
Re - de, Mäd - chen, all - zu lie - bes, dan mir

Erster Spieler  
Klavier  
Zweiter Spieler

Im Ländler-Tempo  
Im Ländler-Tempo

*p dolce*  
*p*

in die Brust, die kühl - le, hat ge - schlen - dert mit dem Bli - cke die - se  
in die Brust, die kühl - le, hat ge - schlen - dert mit dem Bli - cke die - se

I.  
II.

## II. Lied 2

1. *Ce lied présente une grande richesse du traitement de la métrique. Décrivez les diverses articulations utilisées dans les 8 premières mesures.*

Les quatre premières mesures sont articulées à deux temps (4 + 2) \* 2 pour l'ensemble de l'effectif.

Les mesures 5 et 6 sont également articulées à deux temps, pour le ténor et le premier piano mesure 5, et la partie de soprano mesure 6, alors que le second piano, la basse et l'alto reviennent à trois temps : c'est le départ du choeur et le retour à l'état fondamental de l'accord de tonique sur le premier temps de la mesure 6, qui marquent le retour de ces parties à la métrique conventionnelle.

Mesures 7 et 8, seule la partie de soprano reste à deux temps.

2. *Quelle idée du texte vous semble être représentée par ce procédé ?*

Le cours du torrent qui se brise avec violence sur les pierres trouve une représentation cohérente dans l'utilisation de l'hémiole. La superposition des différentes articulations donne une image des eaux brisées qui se déversent en de multiples embruns.

**3. Comment expliquez-vous, mesure 1, le ré dièse de la main gauche du piano 2 ? Où retrouve-t-on dans ce lied un procédé identique ?**

Il s'agit d'une broderie du mi (main droite du piano 2), affectée à la main gauche pour des raisons instrumentales. On retrouve mesure 6 un sol #, broderie du la ; mesure 7 : un la #, broderie du si. Dans la seconde partie du cadre binaire, un sol # brode à nouveau le la, puis, dans les mesures finales, le ré # revient broder le mi.

**4. Mesure 2, le iv est utilisé en mouvement plagal entre deux accords de tonique et accentué par un sforzando. Dans la seconde partie du cadre binaire ce degré s'étend sur quatre mesures. Lesquelles ? Un autre accord lui succède pour un même temps. Comment l'analysez-vous ? Sur le plan des fonctions syntaxiques comment qualifier l'enchaînement de ces deux accords ? Peu avant la fin, de quelle façon l'importance de ce degré est-elle encore une fois soulignée ?**

Le iv intervient mesures 9 à 12. Il est ensuite remplacé par un accord de 7 de dominante : V de V. Il s'agit du glissement d'une préparation naturelle vers une préparation altérée (mesures 13 à 16) qui aboutit enfin à la dominante du ton (mesure 17) saluée par la nuance *forte*. L'importance de ce degré est encore une fois soulignée, par la dominante d'emprunt qui le précède mesure 18.



**III. Lied 4.**

**1. Faites l'analyse harmonique des huit premières mesures sous forme d'une simple basse chiffrée. Commentez brièvement la conduite modulante.**

La modulation est introduite brusquement mesure 6, sans degré-pivot, sur la 4<sup>e</sup> degré mélodique, d'ésormais altéré, qui supporte la nouvelle dominante (sans fondamentale). Habituellement cette note de basse permet de moduler au ton de la dominante, ici l'accord de 7 diminuée nous conduit vers la mineur.

**2. De quel autre lied l'écriture de celui-ci se rapproche-t-elle ? Pourquoi ?**

L'écriture de ce lied se rapproche de l'écriture du premier par le grand nombre d'appoggiatures utilisées.

**3. Qu'est-ce qui provoque dans la deuxième partie du cadre binaire un effet d'accélération ?**

Le motif d'accompagnement présenté dès les premières mesures au piano 2 est repris en imitations mesures 9 à 12, imitations reprises de mesure en mesure (sans la tête pour le piano 1), provoquant ainsi un effet d'accélération.



#### IV. Lied 6

1. **Dressez et commentez le plan formel et tonal de ce lied. Commentez le rapport entre les différentes articulations rythmiques (rythme, carrure) et le rythme harmonique des mesures 21 à 41.**

Ce lied présente trois parties distinctes qui s'organisent en rondo :

- A : La Majeur ; B : do# mineur ; A : La Majeur ; C : Fa Majeur ; A : La Majeur.

La section C est inscrite dans un cadre binaire à reprises. Les relations tonales s'organisent en tierces majeures autour du ton principal.

La section B est constituée d'un antécédent et d'un conséquent. Chacun est articulé par des segments de 2 mesures, différenciés par le rythme harmonique. Le premier segment de 2 mesures, immédiatement redit, est marqué par un changement harmonique sur chacune des cinq noires consécutives, un silence conclut ce motif. Sur les quatre mesures suivantes le motif rythmique (5 noires, un silence) perdure mais le rythme harmonique s'élargit, sans pour autant devenir confortable : articulation en hémiole. Il faut attendre la mesure 37 pour que la tête du motif de la section A soutenue par des formules cadentielles, ramène une accentuation des troisième et premier temps.

L'ostinato de croches attribué au piano 1 est organisé d'une façon identique par sa construction motivique.

2. **Commentez les deux mouvements cadentiels des mesures 38-39 et 40-41. En quoi pourrait-on dire qu'il s'agit d'un « détournement de cadence plagale » ?... Recherchez dans les mesures qui précèdent les éléments qui préparent ce détournement.**

Le premier mouvement cadentiel se fait en do #mineur, le second en mi majeur, sans transition, en harmonisation d'une même mélodie ! Dans les deux cas la basse procède par mouvement plagal. Dans la première cadence, l'accord posé sur le quatrième degré mélodique de la basse est un accord de *quinte et sixte* du ii ; dans le second cas il s'agit du second renversement de l'accord de *7 diminuée*. On assiste ainsi au *détournement* de la cadence plagale : un autre accord est substitué à l'accord du IV. Dans le premier cas la substitution reste proche, seule une sixte est ajoutée à l'accord attendu du IV. Dans le second cas c'est un accord de dominante qui se substitue au IV. C'est le mouvement mélodique de la basse qui assure la cohérence de la cadence. De plus la substitution du ii au IV est préparée dès la mesure 33, au détour de la *quarte et sixte* de passage :

Et l'enchaînement est répété mesures 36-37. Lorsqu'il réapparaît mesures 38-39 il sonne comme l'écho tronqué des mesures 36-37.

#### V. Lied 7.

1. **Que dire des appoggiatures dans la première partie de ce lied ? Quel est l'effet produit sur l'accentuation ?**

Les appoggiatures du piano 2 sont placées sur le temps faible. C'est une façon de déplacer l'accentuation métrique. Le phrasé, l'organisation mélodique en imitations (voix-piano 2) fait apparaître chaque troisième temps comme l'appoggiature du temps fort qui suit. L'importance



ainsi accordée aux second et troisième temps allège le premier temps pourtant marqué par la main gauche du piano 2.

## 2. Que peut-on dire du rapport voix-piano ?

Il s'agit pour la première fois d'un simple rapport de doublure.



## 3. La seconde partie du lied progresse vers la tonalité de la majeur. À partir de quelle mesure situez-vous le passage dans cette tonalité ? Faites à partir de ce point l'analyse harmonique du reste du texte. Présentez cette analyse sous forme de basse chiffrée. Vous l'accompagnerez d'un court commentaire sur la conduite modulante qui ramène au ton initial ainsi que sur les mesures 19 et 20.

C'est à partir de la mesure 12 que la tonalité de la majeur s'installe dans une progression harmonique qui semble conduire à une cadence. Mais mesure 17, alors que la basse reste en place, les trois autres notes par glissement chromatique transforment l'accord de dominante de la en accord de 7<sup>e</sup> diminuée. La bascule vers do mineur se fait brusquement, sans transition, par l'intermédiaire de la dominante du iv. Il faut également remarquer la présentation inhabituelle du degré napolitain mesure 19, non pas sous forme de sixte mais sous forme d'un accord de 7<sup>e</sup> majeure à l'état fondamental. Ce n'est qu'à la mesure 20 que l'accord est présenté sous son aspect traditionnel.

La M do min

6 5dim V    # I    # ii    #6 4 app    7 + V    7dim V de iv

5 iv    7 b ii    b 6    6 4 app    7 + V    5 i

## VI. Chacun de ces premiers lieder marque la rythmique de la valse d'une façon spécifique :

1. premier temps marqué ;
2. premier temps allégé ;
3. premier et troisième temps marqués ;
4. second temps appuyé ;

A laquelle de ces catégories attribuez-vous le lied 3, la première section du lied 6, le lied 7 ? Commentez aussi de ce point de vue les huit premières mesures du lied 4.

Le lied 3 : premier temps allégé.

Le lied 4 : premier temps marqué notamment par les appoggiatures pendant les 8 mesures, le second l'est aussi dans les premières mesures, puis c'est le troisième à partir de la mesure 6.

Le lied 6 : premier et troisième temps marqués.

Le lied 7 : second temps appuyé.



**VII. Lied 11**

**a. Ce chœur s'oppose au précédent par son écriture. Comment la qualifier ?**

Il s'agit d'une écriture homorythmique.

**b. Ce lied est un exemple de ce que Charles Rosen appelle le cadre binaire en trois sections. Situez chacune d'entre elles et nommez-les par des lettres. Diriez-vous que la seconde section est plutôt un commentaire ou plutôt une section contrastée ? Qu'est-ce qui caractérise la troisième section ?**

A : mesures 1 à 8, antécédent suivi d'un conséquent ; A' (B) : mesures 9 à 18 ; A : mesures 19 à la fin.

La seconde section allie les deux démarches.

Le matériel harmonique de la première partie est repris et élargi : le passage de do mineur à mi bémol majeur ; l'emprunt à sol mineur. On retrouve également le caractère détaché et le rythme harmonique (à la mesure pour les deux premières mesures, puis l'accélération sur les deux suivantes).

Cependant on peut noter des éléments de contraste, avec la première section (nuances, registre, densité, épaisseur) mais aussi à l'intérieur même de la seconde section (opposition détaché-lié toutes les deux mesures).

Ce qui caractérise la troisième section est le retour de la première partie du cadre dans le courant de la seconde, instaurant ainsi une dissymétrie des parties.

**VIII. Lied 12**

**a. Quels sont les autres lieder strophiques ?**

Comme celui-ci les lieder 5 et 7 présentent une première section strophique.

**b. Quel est l'élément mélodico-harmonique qui illustre, dans la première partie du cadre, l'idée de cadencement ? Pourquoi ? Entourez sur la partition toutes les occurrences de cet élément et de ses dérivations.**

Le saut de quarte ascendante, exprimé à découvert par les basses (du chœur et du piano), parce qu'il représente un mouvement de cadence parfaite, illustre l'idée de fermeture.

Sopran  
Schlosser auf, und ma-che Schlös-ser, ma-che Schlös-ser,  
bö- sen, bö- sen Mü- ler, will ich schlie-ßen,

Alt  
Schlosser auf, und ma-che Schlös-ser, ma-che Schlös-ser,  
bö- sen, bö- sen Mü- ler, will ich schlie-ßen,

Tenor  
Schlosser auf, und ma-che Schlös-ser, ma-che Schlös-ser,  
bö- sen, bö- sen Mü- ler, will ich schlie-ßen,

Baß  
Schlosser auf, und ma-che Schlös-ser, ma-che Schlös-ser,  
dann die bö- sen Mü- ler, will ich schlie-ßen,

I.  
II.

Schlös-ser oh- ne Zahl, dann die  
schlie-ßen all- zu - mal, dann die

Schlös-ser oh- ne Zahl, dann die  
schlie-ßen all- zu - mal, dann die

Schlös-ser oh- ne Zahl, dann die  
schlie-ßen all- zu - mal, dann die bö- sen, dann die schlie-ßen,  
will ich

Schlös-ser oh- ne Zahl, dann die bö- sen, will ich  
schlie-ßen all- zu - mal, dann die bö- sen, will ich

Edition Peters. AVCA



**IX. Lied 16**

- a) *Encore une fois ce lied joue avec la modalité. Le travail contrapuntique sur le motif est un élément moteur de cette oscillation. Synthétisez sur une double portée le discours imitatif du chœur sur l'ensemble du lied. Quel est la transformation privilégiée pour l'exploitation du motif?*

Le mouvement contraire est central dans l'exploitation du motif. Il régit la circulation du motif entre les voix de femmes et d'hommes. Hormis la première énonciation du motif c'est toujours une opposition hommes / femmes qui règle les imitations.



#### X. *Lied 18*

- a) *Ce lied débute dans une tonalité et termine dans une autre, apparemment éloignée. Quel est l'enharmonie de la tonalité finale ? Quel est le rapport entre la tonalité initiale et cette tonalité finale ? Pourquoi cette orthographe ?*

Le lied débute en si bémol mineur et termine en do #majeur ! Il s'agit en fait du ton enharmonique de ré bémol majeur, ton relatif du ton initial. Cette orthographe s'explique probablement pour une raison de cohérence tonale générale. L'ensemble de l'oeuvre se referme ainsi sur une tonalité de la région des #, à distance de tierce du mi majeur initial.

- b) *Quelles sont les deux tonalités essentielles de la première partie ? Situez et analysez la conduite modulante : situez et identifiez l'accord modulant et s'il existe, le degré - pivot.*

Les deux tonalités essentielles sont sib mineur et son relatif Ré b majeur. La modulation se fait mesure 11, par l'introduction de la *quarte et sixte* appoggiature du nouveau ton. Mesure 10, l'accord de tonique de si b prend une valeur de *vi* en ré b majeur.



- c) *Identifiez la nature et la fonction de l'accord de la mesure 5. Sa résolution vous semble-t-elle correcte ? Retrouver dans la seconde partie un enchaînement équivalent.*

Il s'agit d'un accord de 7 diminuée, V de V. L'accord de résolution est bien l'accord attendu, mais pas dans le renversement conventionnel. La note *sib* s'échappe de la résolution conjointe descendante qui devrait être la *si*... On retrouve un enchaînement équivalent mesures 29-30.

- d) En vous aidant des questions posées précédemment sur ce même lied : commentez le lien entre la tonalité qui clôture la première partie et celle sur laquelle débute la seconde.**

La première partie se conclut en ré b majeur, la seconde débute en Mi. Il faut penser la relation entre ces deux tonalités en termes enharmoniques : do # majeur, mi majeur, rapport de tierce habituel comme nous l'avons vu tout au long du parcours de cette oeuvre. C'est la relation tonale qui existe entre le dernier et le premier lied de l'oeuvre.



- e) Mesure 27, la mélodie initiale revient dans une nouvelle tonalité : laquelle ? Commentez dans la perspective de la question précédente les enchaînements des mesures 31 et 32.**

La mélodie initiale revient mesure 27 en do # mineur. Mesures 31 – 32 l'enchaînement plagal est enfin entendu, le *ii* laisse sa place à qui de droit ! Remarquer l'harmonisation des mesures 27-28 où l'on oscille précisément entre ces deux accords.



- XI. En quelques mots dites quel caractère particulier du langage de Brahms vous a le plus intéressé ?**



## Les questions auxquelles vous avez échappé !.....

*Généralités.*

***Une femme de lettres a joué un rôle essentiel pour l'introduction du romantisme en France. De qui s'agit-il ?***

- Il s'agit de **Madame de Staël**, au travers de son livre *De l'Allemagne*, 1813.

« Madame de Staël contribue à forger l'identité du romantisme et à en dégager quelques grands traits thématiques (les mouvements de l'âme en particulier). Elle fonde sa réflexion sur les liens qui unissent les goûts esthétiques des nations, leur mode de pensée et leur religion. Dans cet essai, la poésie classique — celle des Anciens — et la poésie « romantique » — celle du Moyen Âge — s'opposent du point de vue esthétique comme nous opposons désormais, en utilisant les mêmes mots, le classicisme<sup>11</sup> du XVII<sup>e</sup> siècle au romantisme qui lui a succédé. »<sup>12</sup>

*L'ŒUVRE DE BRAHMS.*

**La musique de chambre : autres formations.**

**a) *A la fin de sa vie un instrument à vent est particulièrement présent dans l'oeuvre de chambre de Brahms. Lequel ?***

La clarinette : A partir de 1891 il a écrit un trio, un quintette, et deux sonates pour cet instrument.

**b) *Quel autre instrument à vent a-t-il également utilisé ?***

Le cor : dans un *Trio* pour piano, violon, et cor. Op. 40.

**c) *Que peut-on dire des genres employés ?***

De la sonate au sextuor, les genres adoptés restent dans la tradition. La seule œuvre de chambre qui porte un titre (*Prater*) est le *quintette n°2* op. 111, et ce titre aurait été soutiré au compositeur par son ami et biographe, Max Kalbeck. Ce dernier aurait demandé si l'on pouvait sous-titrer l'œuvre *Brahms au Prater*. Brahms aurait répondu : « Dans le mille. N'est-ce pas ? Et toutes les jolies filles y sont ».

**La musique vocale :**

***Citez deux éléments dans la biographie de Brahms qui indiquent son intérêt pour la musique chorale. Cet intérêt ne lui est pas spécifique. On le décèle aussi bien dans la musique religieuse que profane, notamment du fait de la redécouverte de compositeurs passés, citez un de ces anciens remis à l'honneur.***

En 1859 Brahms a créé un chœur de femmes à Hambourg qu'il a dirigé jusqu'à son départ à Vienne. En 1863 on lui a proposé dans cette ville la direction de la *Singakademie* qu'il n'occupera cependant que pendant un an.

En Italie on redécouvre Palestrina, en Allemagne c'est Bach qui est remis à l'honneur en particulier par Mendelssohn.

***Dans quel genre musical Brahms s'est-il intéressé à l'expression musicale populaire allemande ?***

---

<sup>11</sup> Littéraire.

<sup>12</sup> Encyclopédie Encarta.

La production de lieder de Brahms est centrée sur le chant populaire. Il a été fidèle en cela à l'origine du genre. Il a privilégié par conséquent la forme strophique au détriment du lied strophique varié et du lied *durchkomponiert* développés par Schubert. Son catalogue comporte nombre de *Deutsche Volkslieder* (sans opus : WoO 31 à 38) pour voix et piano, mais aussi pour chœur de femmes, et chœur mixte, *a cappella*.

***De quelle autre tradition populaire nationale Brahms s'est-il inspiré ? Citez une oeuvre en exemple.***

Brahms s'est inspiré également de la musique hongroise. Les *Ungarische Tänze* WoO 1 et les *Zigeunenlieder* op. 103, pour quatuor vocal et piano en sont un exemple. Les caractéristiques musicales qu'il retient sont entre autres, bien sûr les rythmes, mélodies et échelles, mais aussi les timbres spécifiques du violon soliste et de la clarinette, le goût de l'ornementation et de la virtuosité, la place de l'improvisation, le goût des contrastes (notamment de mouvements).

### *Liebesliederwalzer op.52*

***Donnez les dates de composition de l'opus 52 et de l'opus 65.***

L'opus 52 a été composé en 1868 -69, les précédentes valse écrites par Brahms, sont celles de l'opus 39 également pour piano à quatre mains dédiées au critique musical Hanslick. Ecrites après le *Requiem allemand* ces deux oeuvres ont procuré à Brahms une immense popularité. L'opus 65 a été écrit en 1874.

***Un dialogue s'instaure entre deux personnages dessinés par la distribution vocale. Quels sont les lieder qui nécessitent de par leur texte cette personnification ? Quels sont les lieder pour lesquels cette personnification est due au choix du compositeur ?***

Le texte des lieder 1, 3, 4, 5, 6, 7, et 17 imposent une distribution vocale typée. Les lieder 13 et 14 sont indéterminés, c'est donc le choix de Brahms qui affecte le lied 13 aux voix de femmes et le lied 14 aux voix d'hommes, instaurant ainsi un lien entre ces deux numéros. L'image de l'oiselet est incarnée dans le lied 6 par les ténors, et dans le lied 13 par les voix de femmes. La troisième strophe du lied 6 *L'oiseau se posa sur une douce main* implique une voix d'homme pour le personnifier.

***a) Donner un exemple de lied qui pourrait être personnalisé et qui pourtant ne l'est pas.***

Le lied 9 pourrait être confié à des voix d'hommes : *Sur les bords du Danube se dresse une chaumière / Une fille aux joues roses regarde par la fenêtre / La fille est bien gardée / Dix verrous ferment sa porte / Dix verrous de fer, belle plaisanterie, / Je les brise comme du verre.*

***b) Distinguez parmi les lieder restants, ceux qui énoncent des généralités sur l'amour, et ceux qui, exprimés à la première personne du singulier, manifestent l'universalité du sentiment amoureux.***

Les lieder 2 et 10 énoncent des généralités sur l'amour, violence des sentiments pour le lied 2, douceur de l'amour partagé pour le lied 10.

Les lieder 8, 9, 11, 12, 15, 16 et 18 sont formulés (parfois de façon implicite) à la première personne.

#### ***Lied 1***

**Question 3 bis**

**Commentez les relations tonales.**

Dans les deux cas il s'agit d'une relation de tierce, la première fois, la relation de tierce majeure nous conduit à un ton voisin, la seconde, relation de tierce mineure, nous emmène vers un ton éloigné.

**Lied 3**

- 1. Après avoir préalablement comparé les mesures 1 et 2 aux mesures 3 et 4 puis aux mesures 5 à 8, commentez en particulier la mesure 6 et expliquez le fa # de la mesure 7.**

Les mesures 3 et 4 sont la réitération de l'invocation aux femmes des mesures 1 et 2. Les mesures 5 à 8 élargissent et enrichissent la proposition harmonique initiale. La broderie du fa par le sol, (piano 1, mesure 1) est reprise mesure 5 par une transformation harmonique du I en vi. La mesure 6, tout en conservant le mouvement de basse de la première mesure, fait entendre un accord de préparation altérée (accord de *7 de sensible*) en ajoutant simplement un mi-bécarre à l'accord précédent. Cette préparation se résout sur un accord de *9 de dominante*, dont la neuvième (sol) est appoggiaturée par le fa #, et la septième (mi bémol) est appoggiaturée par le ré.

- 2. La seconde partie du cadre binaire fait entendre une marche. Situez le modèle et sa reproduction.**

Le modèle de la marche se trouve mesures 9 à 12. Il n'est reproduit qu'une seule fois, mesures 13 à 16.

**Lied 5**

- 1. Les enchaînements harmoniques sur lesquels commence ce lied sont étranges... Cependant il est possible de leur trouver du sens en se référant à un lied précédent, sur lequel le questionnaire a pointé votre attention à l'endroit précis qui peut maintenant vous être utile. Après l'avoir retrouvé, tentez en quelques lignes une interprétation. (La seconde partie du lied continue d'exploiter le mécanisme en question ; les nuances soulignent les endroits-clés...)**

C'est le lied 2, également en la mineur, qui permet de comprendre les enchaînements de ces premières mesures. Nous y avons vu un glissement qui menait du iv au V de V, transformant la préparation naturelle en préparation altérée. Il s'agit maintenant d'une substitution. Dans le mouvement plagal le iv est remplacé purement et simplement par le V de V ! Et le glissement va s'effectuer dans les mesures suivantes, d'une certaine façon en sens inverse : mesure 5, apparition du IV (majeur), puis à partir de la mesure 7, affirmation du iv (mineur), précédé par sa dominante à deux reprises, et souligné enfin par un mouvement de cadence mesures 9 et 10.

Dans la seconde partie du lied l'accord du V de V est réaffirmé mesures 25, 27 et 28, dans une longue préparation qui aboutit mesure 29 à un accord de *quarte et sixte appoggiature*, non résolue et temporairement abandonnée jusqu'à la mesure 33 où elle est précédée cette fois par le iv, mis en valeur par un *piano subito*, et enfin résolue dans le mouvement de la cadence parfaite finale.

**Lied 7**

**Question 2 bis**

**La première partie de ce lied est modulante, analysez et commentez l'accord des mesures 5 et 7.**

La première partie de ce lied évolue du ton de do mineur vers le ton de la bémol majeur. L'accord des mesures 5 et 7 est identique, seul son renversement change : premier renversement, mesure 5,



état fondamental mesure 7. Sur le plan théorique il s'agit d'un accord de 7<sup>e</sup> de dominante de la bémol majeur, dont la quinte est altérée de façon ascendante. Par cette altération la nouvelle dominante reste malgré tout marquée par la dominante de la tonalité initiale.

**Lied 8.**

**1. Commentez l'instrumentation de ce lied et l'organisation des carrures de chaque intervenant pour la première partie.**

Le second piano joue un rôle à la fois rythmique et harmonique. Il articule chaque mesure en appuyant le premier temps par une basse jouée en octave, à la main gauche, l'harmonie est complétée aux second et troisième temps, par des accords à la main droite. Le premier piano est doté d'un motif mélodique qui s'étend sur deux mesures, caractérisé par un arpège ascendant en levée sur les second et troisième temps, suivi d'un appui en valeur longue sur le temps fort de la mesure suivante, et conclu par une désinence mélodique sur le dernier temps. Ce motif sera exploité tout au long de la pièce. Les phrases du chœur procèdent par incises de 4 mesures débutant, elles aussi sur le second temps.

Ainsi chaque strate instrumentale est unifiée par la strate supérieure : le piano 2 rythmé à la mesure est recouvert par le motif du piano 1, ce dernier étant lui-même recouvert par la carrure supérieure du chœur.

**2. Où situez-vous, dans l'ensemble de cette pièce, des effets d'accélération. Comment sont-ils obtenus ?**

Le premier effet d'accélération est dû à l'hémiole mesures 7 et 8. Seule la basse (du chœur et des pianos) résiste à ce changement d'accentuation. Le piano 1 par contre l'accentue, en superposant deux éléments auparavant énoncés successivement : l'arpège et la valeur longue désormais écourtée. L'hémiole précipite également la courbe globalement descendante de la phrase.

Lors du conséquent l'hémiole réapparaît mesures 15-16, mais seulement au piano 1 et à la main droite du piano 2.

La seconde partie exploite toujours les mêmes motifs. Plusieurs procédés contribuent aux effets d'accélération : les imitations de début de phrase dans les parties chorales (mesures 18-19, puis 22-23), l'absence de redite du motif fait intervenir l'hémiole plus précocement (mesure 20) que dans la première partie. Les deux pianos, les parties d'altos et de ténors, se réunissent pour la marquer, la basse du chœur y résiste encore, ainsi que le soprano comme l'indique son phrasé.

La mesure 22, est simultanément la fin de la phrase de 5 mesures, et le début de la suivante, qui est en fait une marche à la tierce supérieure.

Enfin la dernière phrase (mesures 26 à la fin) perd la césure de la 4<sup>e</sup> mesure, elle est remplacée par une marche ascendante qui aboutit à l'hémiole marquée cette fois par l'intégralité de l'effectif.

**3. Le début de la seconde partie anticipe le rapport tonal de ce lied avec le suivant. Citez par ordre d'apparition dans cette seconde partie, les tonalités abordées. Quelle conclusion en tirez-vous ?**

La b majeur, Mi majeur, do majeur, la b majeur.

L'espace entre la tonique initiale et son retour pour la cadence conclusive est parcouru par tierces majeures descendantes. (Enharmonie initiale : la b = sol #)

**4. Chiffrez (accords et fonctions) sur la partition les mesures 18 à 22, signalez l'enharmonie, entourez jusqu'à la fin, les appoggiatures dans les parties chorales, encadrez les notes réelles qui sonnent comme des appoggiatures, et indiquez les entrées imitatives.**

**La partie de ténor a fréquemment dans ces lieder un rôle prédominant. Qu'est-ce qui dans ces mesures, va dans ce sens ?**

Dans les mesures 26 à la fin, la partie de ténor est marquée de grands intervalles qui vont s'amplifiant (sixte mineure mesure 27, septième mineure mesure 30). Sur le texte *Jamais nul autre ne t'aimera / Aussi fidèlement que moi* ce lyrisme semble attribuer la déclaration au personnage masculin.

### Lied 10

**a. Que dire du traitement de la fonction tonique dans les premières mesures ?**

Le premier degré semble évité pendant ces premières mesures. La résolution naturelle attendue après les dominantes des mesures 1 et 3, n'intervient pas. Le premier enchaînement est un *faux* mouvement rompu (type d'enchaînement déjà commenté lors d'un lied précédent). Le second enchaînement (mesures 3 et 4) débouche sur une *quarte et sixte* de passage. Ce n'est qu'à la troisième apparition (mesure 5) que la dominante (sans fondamentale) va enfin se résoudre sur l'accord de tonique (en premier renversement).

**b. Situez les ruptures du rythme harmonique. Chaque fois un accord de dominante d'emprunt (dominante secondaire) ou un accord altéré est pris dans cette nouvelle dynamique. Analysez-le.**

La première rupture du rythme harmonique, jusque-là à la mesure, intervient mesure 6 ; c'est une dominante d'emprunt (dominante secondaire), le V de V, en second renversement, qui accélère ce rythme. Mesure 9 une hémiole introduit une nouvelle rupture. C'est un accord de dominante avec altération ascendante de la quinte qui fait la syncope.

La seconde partie du cadre binaire revient au rythme harmonique à la mesure, interrompu par une nouvelle hémiole mesure 19, dont le temps fort est marqué par le V du IV à l'état fondamental. Mesure 21, la reprise est écrite. L'hémiole revient donc mesure 29 dans les mêmes conditions. Cependant le chœur se dissocie du piano. Il entre en tuilage sur la dernière valeur de l'hémiole du piano, le rejoint pour une dernière hémiole cadentielle (mesure 31) et revient, *in extremis*, à une articulation à trois temps dans la dernière mesure !

**c. Comment s'appelle l'accord chanté par le chœur, mesure 8, troisième temps ?**

Il s'agit d'un accord de septième de sensible.

**d. Recopiez sur une portée unique le circuit des imitations affectées au chœur pendant les six premières mesures. Que constatez-vous ?**



C'est à quelques notes près la partie jouée par le piano 1. Les mesures 2 et 4 sont interverties pour assurer une meilleure cohérence mélodique : point fixe (do) et balancement par tierces alternativement inférieure et supérieure. Mesure 4, le piano déplace le *sol* à l'octave supérieure, avec pour effet, le respect de l'alternance et la progression vers le sommet mélodique.

**e. Dans la seconde partie du cadre binaire la distribution du motif aux voix comme aux instruments change. Caractérissez la nouvelle distribution.**

Les voix sont groupées par deux : soprano en imitation des ténors ; basse en imitation des alti. Les femmes répondent aux hommes. Les hommes répondent aux femmes. Le groupe des voix graves entre en tuilage mesures 15-16. On ne revient au *tutti* homorythmique que pour la cadence finale, à partir de la mesure 30. Les pianos ont également été gagnés par l'écriture imitative : le piano 1 double d'abord des ténors puis les alti, le piano 2, en imitation, double les sopranos puis les basses.

**f. Quelle (s) idée (s) du texte vous semblent ainsi être représentée (s) ?**

L'écriture imitative presque systématique image la réponse donnée à l'amour. L'organisation de la seconde partie va même jusqu'à représenter la réciprocité.

La sinuosité du motif notamment lorsqu'il est exposé par le premier piano dans le début du lied, illustre *la source qui serpente dans les prés*.

**Lied 13 : Encore des hémioles...**

**1. Faites l'analyse harmonique des mesures 9 à 16. Présentez-la sous forme de basse chiffrée. Commentez les accords des mesures 10-11 du point de vue modal.**

Résultat de mvt  
mélodiques liés  
au mode mineur

La basse des accords des mesures 10 et 11 fait appel au mode mineur mélodique descendant, utilisé ici dans une ligne ascendante. Il faut un chromatisme qui permet le mouvement *sous-tonique* – *sensible* pour revenir dans le mode majeur et conclure le lied. L'accord de 7 de dominante (mesure 11) est plutôt à comprendre comme le résultat de la *désensibilisation*. Si ce septième degré était une sensible nous aurions un accord de 7 diminuée, dont l'emploi serait cohérent dans le contexte de *minorisation* implanté mesure 10, l'utilisation du mélodique mineur descendant transforme la nature de la 7 !

***Lied 14 : Les voix d'hommes répondent aux voix de femmes. Le traitement de la modalité dans ces 2 lieder présente des similitudes. Donnez-en des exemples.***

Mesure 5, le sixième degré est abaissé, on passe ainsi brusquement du I majeur, au VI du mode mineur. L'effet est saisissant car l'emprunt mineur se fait par un accord majeur ! Dans la mesure suivante le *iv* confirme la couleur mineure. Après la demi-cadence, la seconde partie débute sur un accord complexe, au sens où il contracte deux « objets harmoniques ». Les 3 sons de la résolution attendue, l'accord de tonique, sont présents, encore en mineur, avec la médiane mineure à la basse. Mais un quatrième son, transforme cet accord en accord du *ii* de Si b mineur, pour un emprunt à la dominante de deux mesures. Ce qui, du fait de la résolution, sonnait comme une médiane mineure, devient après-coup, *vi* mélodique du mode mineur, contredit cependant par le *ré* appoggiature, ( du *do* au piano 1, du *mib* au ténor) qui réintroduit le mode majeur jusqu'à la fin du lied.

***Lied 15 : la modulation enharmonique à l'articulation des deux parties du cadre binaire semble lointaine, elle reprend pourtant un enchaînement du lied 14 : les mesures 11 à 16 (du lied 15) représentent ainsi une élaboration des mesures 4 à 8 du lied 14. Situez précisément le retour de ces accords dans ces mesures.***

L'accord de Si Majeur sur lequel débute la seconde partie est enharmonique de *do b* majeur. On retrouve ainsi l'enchaînement des mesures 4-5 du lied 14, celui qui représentait le passage de *Mi b* majeur à *mi b* mineur par l'utilisation du VI.

Mesures 5-6 le mineur était confirmé par un accord du *iv*. On le retrouve mesure 15, faisant ainsi apparaître les mesures 12 à 15 comme une grande parenthèse insérée entre les accords du VI et du *iv* du lied précédent (mesures 5-6). Cette interprétation semble confirmée par la pédale de la basse qui maintient durant toutes ces mesures le *si / do b*, également basse originale.

Mesure 16 on retombe sur la dominante de *mi b*. La parenthèse se referme, le discours se poursuit et mène vers la cadence, on revient au ton initial de ce lied : la *b* majeur. L'interprétation évoquée dans l'analyse du plan tonal général<sup>13</sup> qui supposait un ensemble formé par les lieder 13 à 15 se trouve ainsi confirmée par la récurrence du matériau harmonique.

<sup>13</sup> Question 6 de la partie analytique.

**Lied 17 : le caractère lyrique de la partie de ténor trouve dans ce lied sa pleine expression.  
A écouter sans modération...**

**Lied 18**

**Question b ) bis**

**Dès les premières mesures l'accord de septième du second degré vient se substituer au iv.  
Quelle est la nature de cet accord de substitution ?**

Il s'agit d'un accord de 7 mineure et quinte diminuée.

**Question d ) bis**

**Commentez l'accord qui apparaît aux mesures 21 et 22.**

Mesures 21-22, encore une fois l'accord du *ii* vient se substituer au IV, encore une fois sa nature est transformée, il est minorisé, le 6<sup>e</sup> degré mélodique est abaissé.

**Question e ) bis**

**Analysez les accords de la mesure 33, et 34.**

L'accord de la mesure 33 est un accord appoggiature de *dominante sur tonique*; appoggiature résolue mesure 34. Cet enchaînement entérine la victoire du IV sur le *ii* et inverse le rapport modal de minorisation habituel dans les précédents lieder, pour bifurquer au contraire vers le mode majeur : do #<sup>14</sup> majeur, tonalité sur laquelle se conclut le lied et l'œuvre.

---

<sup>14</sup> (réb).

**Proposition de traduction :**

1

Dis-moi, toi, la belle, qui a su, / Dans mon cœur glacé / D'un seul regard / Lever ces ardeurs sauvages!

Ne veux-tu pas fléchir ton cœur, / Veux-tu, vierge froide, / Vivre sans les douceurs de l'amour, / Ou bien veux-tu que je vienne à toi ?

Vivre sans les douceurs de l'amour- / Dur sort que je ne veux subir. / Viens donc, ma sombre prunelle, / Viens à moi, quand les étoiles saluent

2

Le torrent, d'un élan violent / Gronde sur les pierres : / Celui qui ne sait soupirer, Que l'amour le lui apprenne !

3

Oh ! femmes, oh ! femmes / Quelles délices elles dispensent ! / Ne seraient-elles là, / Depuis longtemps je serais moine.

4

Semblable au crépuscule rougeoyant / Moi, l'humble servante je voudrais m'enflammer, / Oh, plaire à un seul, à un seul / Devenir fontaine d'amour jaillissante.

5

La vrille verte du houblon / Se penche vers le sol. / La jeune et belle servante / Penche son triste front !

Ecoute, vrille verte ! / Pourquoi ne te dresses-tu pas vers le ciel ? / Ecoute, belle servante / Pourquoi ton cœur est-il si lourd ?

Comment la vrille pourrait-elle se dresser / Si aucune perche ne la soutient ? / Comment la servante pourrait-elle sourire / Si son amour est au loin ?

6

Un ravissant oiseau s'envole / Vers le jardin riche en fruits. / Si j'étais ce ravissant oiseau / Je n'hésiterais pas à en faire autant.

Le piège de la glue se dissimule en ce lieu ; / Le pauvre oiseau ne peut plus s'envoler. / Si j'étais ce ravissant oiseau / J'hésiterais tout de même à en faire autant.

L'oiseau se posa sur une douce main / Le bienheureux s'en trouva bien / Si j'étais ce ravissant oiseau / Je n'hésiterais pas à en faire autant.

7

Comme ma vie, / comme mon amour / suivaient autrefois / un cours heureux. / A travers un mur, / A travers dix murs même, / Le regard de mon ami / Savait me reconnaître ; / Mais à présent, hélas, / Aussi près que je sois / du regard / de l'insensible, / ni ses yeux, ni son cœur / ne me remarquent.

8

Lorsque tes yeux si tendres, si doux / Se posent sur moi / ils font s'enfuir jusqu'au dernier souci / Qui m'opresse.

Ne laisse pas s'éteindre / la belle ardeur de cet amour / Jamais nul autre ne t'aimera / Aussi fidèlement que moi.

9

Sur les bords du Danube se dresse une chaumière / Une fille aux joues roses regarde par la fenêtre / La fille est bien gardée / Dix verrous ferment sa porte / Dix verrous de fer, belle plaisanterie, / Je les brise comme du verre.

10

Combien douce est la source / Qui serpente dans les prés ; / Combien est beau l'amour / Qui répond à l'amour !

11

Mais que m'importent / Ces gens qui distillent sur toutes choses / Leur venin. Suis-je heureux, c'est que je nourris / de mauvaises pensées ; / Suis-je tranquille, c'est -disent-ils - / que l'amour me rend fou.

12

Viens donc, serrurier, et installe des verrous, / Verrous innombrables, / Car, une fois pour toutes, / Je clouerais le bec aux médissants.

13

Bruissant des ailes un oiselet, fend les airs, / à la recherche d'une branche où se poser / ainsi le cœur aspire à trouver un cœur, où il puisse se reposer dans la félicité.

14

Vois, comme les ondes sont limpides / sous la clarté de la lune ! / Toi, mon amour, / aime-moi en retour.

15

Le rossignol chante si doucement / Quand les étoiles scintillent, / Cœur bien-aimé, aime-moi / Embrasse-moi dans l'obscurité.

16

C'est un sombre gouffre que l'amour / un puits par trop dangereux ; Pauvre de moi, voilà que j'y suis tombé, / Je ne puis plus entendre ni voir, / Je ne puis que songer à ma félicité, / Que gémir dans mes tourments.

17

Ne t'éloigne pas, ma lumière, / Dans la campagne. / Tes pieds, si délicats / En seraient tout trempés et abîmés.

Les chemins, les sentiers / y sont tout inondés / comme le sont mes yeux / Débordants de larmes.

18

L'arbuste tremble ; / Un oiselet l'ayant frôlé / dans son vol. / De la même façon / tremble mon âme / D'amour, de désir, de douleur, / Quand elle pense à toi.