

## DOSSIER de NIVEAU 1 / 2002-2003

### Cycle *Die schöne Müllerin* de Frantz SCHUBERT (1797-1828)

#### 1) GÉNÉRALITÉS AUTOUR DU CYCLE :

1)1. En quelle année a-t-il composé ce cycle ? Quel en est le n° d'opus ?

En 1823. C'est la première fois qu'il regroupe des lieder en un cycle, D.795, op.25.

1)2. Situez la composition de ce cycle par rapport aux autres grands cycles de F.SCHUBERT( dates, auteurs des poèmes...). Que remarquez-vous sur la période de composition de ces cycles

- *Die schöne Müllerin* (La belle meunière), sur des poèmes de W. MULLER, 20 lieder, composés en 1823.
- *7 chansons de la Dame du lac*, op.52, sur des poèmes de W.SCOTT, composées en 1825.
- *4 Chants de Wilhelm Meister* (chants de Mignon), D .877,op.62, derniers lieder sur des poèmes de GOETHE, composés en 1826.
- *Die Winterreise*, (Le voyage d'hiver), D.911,op.89, sur des poèmes de W.MULLER, 24 lieder (en deux parties), composés en 1827.
- *Der Schwanengesang*, ( Le chant du cygne), sur des poèmes de RELLSTAB , H.HEINE, SEIDL, composés en 1828 : ce « cycle » a été artificiellement reconstitué par l'éditeur de F. SCHUBERT, après sa mort. Les 14 lieder constitutifs de ce cycle « posthume », n'ont donc pas été conçus pour être rassemblés, il n'y avait pas de volonté de cycle ici.

Tous ces cycles se regroupent dans une période de composition assez resserrée, (de cinq années), entre 1823 et 1828 , précisément la dernière période de sa vie.

1)3. Parmi les compositeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du début XIX<sup>e</sup>, citez-en trois , qui ont précédé F. SCHUBERT dans la composition de lieder.(Précisez leurs dates).

W. MOZART (1756-1791)  
J. HAYDN (1732-1809)  
L.Van BEETHOVEN (1770 -1827)

6)1. Quel compositeur romantique allemand, à la suite de F.SCHUBERT, composera quelques grands cycles de lieder, dans cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle? (Donnez ses dates).

R.SCHUMANN (1810-1854).

6)2. Cherchez le sens des mots **Volkslied** et **Kunstlied** et donnez-en une brève définition.

Le lied est une pièce vocale, le plus souvent accompagnée, dès la fin du XVIII<sup>e</sup>, au piano, composée sur un court poème. Il est d'essence germanique.

Volkslied : c'est un chant populaire, dont les origines, historiquement floues, sont avant tout littéraires; Souvent de forme strophique, avec ou sans refrain. Certains compositeurs, dont Schubert, ont créé dans cet esprit leurs propres volkslieder.

Kunstlied : « lied artistique » ou « lied d'art » ; présent dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, il se développera davantage vers la fin du XVIII<sup>e</sup>, et deviendra une forme privilégiée au XIX<sup>e</sup>, avec les romantiques allemands. Les compositeurs chercheront alors plus souvent leurs textes dans les œuvres de grands poètes, (Goethe, Heine, Schiller...), et prendront de plus en plus de libertés, par rapport au Volkslied, sur le plan des formes et de l'écriture de l'accompagnement.

#### 2) À PROPOS DU CYCLE:

2)1. À l'aide de votre traduction, dégagez et développez un peu 3 grands thèmes abordés dans les poèmes de W.MULLER ? Vous pouvez donner, pour chaque thème évoqué, un exemple de lied l'illustrant particulièrement.

- **La nature** : dans ses éléments purs, c'est-à-dire, les fleurs..., le ciel et ses astres (soleil, lune, étoiles)..., le vent, **l'eau** du ruisseau avec sa dimension itinérante (*Wohin* n°2), avec son murmure, son chant, avec son clapotis et ses vagues...les oiseaux, l'étourneau (*Ungeduld*), l'alouette (*Morgen Gruss*), la forêt (*Der Jäger* n°14).

- La nature comme interlocuteur du poète (*Danksagung an den Bach* n°4 ; *Des Müllers Blumen* n°9 ; *Der Jäger* n°14 ), de l'amoureux...comme miroir des sentiments humains (*Tränenregen* n°10),
- **L'amour**, avec ses désirs, ses attentes, ses incertitudes (*Der Neugierige* n°6) son ardeur, ses élans, ses déceptions (*Tränenregen* n°10), **la solitude** (*Mein* n°11), les douleurs qui en découlent (*Pause* n°12), la jalousie (*Der Jäger* n°14 ; *Eifersucht und Stolz* n°15 ; *Die böse Farbe* n°17) .
- La projection des sentiments humains dans les éléments de la nature (*Trockne Blumen* n°18 )
- **La nuit**, sa douceur, son abandon dans le sommeil, et tous les rêves amoureux qu'il peut contenir (*Des Müllers Blumen* n°9)...mais aussi la nuit éternelle de la mort (*Des Baches Wiegenlied* n°20).
- **Le voyage, l'errance** en quête d'amour...( *Das Wandern* n°1), qui devient à la fin du cycle, le voyage de la mort (fin de *Die böse Farbe* n°17 ).
- Une couleur est particulièrement importante : **le vert** (*Pause* n°12 ; *Mit dem grünen Lautenbande* n°13 ; *Die liebe Farbe* n°16 ; *Die böse Farbe* n°17), couleur de la nature par excellence, mais devenue symbole de l'espérance et de l'être aimé...
- **La maison**, ici le moulin, lieu du foyer, lieu d'aboutissement de l'amour, lieu de paix enfin atteint...mais vite troublé (*Der Jäger* n°14 ) ...
- **Der Bach** : véritable personnage dans ce cycle ! (*Der Müller und der Bach* n°19 , met en scène musicalement le ruisseau dans un dialogue avec le meunier). Il sera aussi, dans le tout dernier lied, le lieu de paix éternelle de l'amoureux apaisé dans la mort. Le ruisseau, du début à la fin du cycle, est présent dans le texte et dans l'accompagnement, tour à tour symbole de joie de vivre, interlocuteur, symbole de l'errance et du voyage...
- **La mort** : juste évoquée dans *Die liebe Farbe* n°16 , elle devient thème central dans *Trockne Blumen* n°18 à travers l' image de la tombe, puis dans *Der Müller und der Bach* n°19, et se présente sous un jour totalement idéalisé et serein dans la berceuse du meunier (n°20).

- 2)2. Observez les tonalités des 20 lieder : que pouvez-vous remarquer sur la répartition des tons majeurs et mineurs dans le cycle ?

Il n'y a pas de réalité cyclique dans l'enchaînement des tonalités.

On peut remarquer, une minorité de textes en mineur (6), tous placés (hormis le n°5) dans la deuxième moitié du cycle: à partir du lied *Der Jäger* (n°14), l'ardente quête d'amour du jeune meunier (du domaine du rêve : essentiellement dans des tons majeurs), se voile de la menace d'un rival ; l'espérance se transforme en colère puis désespoir, et peu à peu s'impose l'idée de la mort comme seule voie réelle d'apaisement (le mineur s'impose aussi avec plus d'insistance).

Le mode Majeur serait chez Schubert le mode du rêve, tandis que le mineur évoquerait plutôt le Réel qui déçoit et qui blesse...le monde de la désillusion.

### 3) PARCOURS À TRAVERS L'OEUVRE

#### A) À propos du lied *Das Wandern* (n°1) :

A)1. Faire un **plan détaillé** de ce lied, en indiquant clairement les différentes phrases, les mesures, les tonalités d'emprunt, les degrés utilisés, les cadences...quelle conclusion pouvez-vous en tirer ?

#### **PLAN :**

**Introduction** du piano : 4 mesures en Si b Maj, faisant alterner les degrés I et V (I-I-V-I, 2 fois)

**1° phrase** mélodique, **A**, (8 mesures : 5 à 12), en deux incises de 4 mesures, strictement identiques, sur les mêmes degrés I et V. (I-I-I-I-V-I-V-I, sur 4 mesures).

**2° phrase** mélodique, **B**, (8 mesures : 13 à 20)), en deux incises de 4 mesures, différentes cette fois :

- **b1**, abordant les tons de sol min, ton relatif du ton principal (mes.13-14), et de Fa Maj, ton de la dominante ( mes.15-16).
- **b2**, ramenant tout de suite le ton principal (mes.17 à 20), par le retour de l'alternance régulière des degrés V et I, et apportant la conclusion mélodique du couplet.

**Conclusion- transition** : identique à l'introduction, de 4 mesures.

Chacune de ces phrases s'achève par une cadence parfaite au ton principal (mes.4, mes 8, mes12, mes 20, mes.24).

Cette structure, brève, extrêmement simple, répétée pour chaque nouveau couplet, illustre immédiatement le lied d'origine populaire (Volkslied), auquel F.SCHUBERT restera très attaché dans toute sa production : très peu modulant, inscrit fortement dans des enchaînements harmoniques fondés sur les degrés tonique-dominante.

A)2. En parcourant rapidement le cycle, combien trouvez-vous de lieder construits sur cette structure musicale à couplets répétés ?(citer leur numéro). Comment nomme-t-on cette forme ?

Il y a 9 lieder (sur 20), presque la moitié, construits ainsi : le premier, comme nous venons de le voir, puis les n° 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, et le dernier .  
C'est une forme strophique.

A)3. Comment pourriez-vous décrire ce qui caractérise l'accompagnement de ce premier lied ?

Une grande unité de l'ensemble se dégage. Elle est assurée d'une part, par le dessin continu, fluide, en doubles croches, de la main droite, et d'autre part, par le dessin en octaves brisées, en croches, à la main gauche, plein d'insouciance, rebondissant, ponctuant imperturbablement l'ensemble. Dans la phrase b1 seulement, tout en gardant le même caractère, la main gauche prend la parole, en octaves plaquées, véritable contre-chant de la ligne vocale, énoncé dans le grave.

A)4. D'après vos remarques précédentes, donnez trois exemples de lieder, dans le cycle, présentant de fortes similitudes avec ce premier lied, sur le plan de l'écriture pianistique. D'après vous, que représente cette idée musicale ?

Le deuxième lied *Wohin*.

Le quatrième lied *Danksagung an den Bach*.

Le quinzième lied *Eifersucht und Stolz* (hormis un court passage de changement d'écriture dans la partie centrale).  
(Autres réponses possibles : n°9, en ternaire ; n°11 ; n°19 dans sa deuxième partie seulement)

Ces quelques lieder présentent cette même unité d'ensemble, du début à la fin, cette continuité de dessin pianistique à la main droite, ponctuée par une main gauche, support harmonique régulier. Cela renvoie d'abord à l'image du ruisseau, de l'eau jaillissante, élément fluide, présent dans tout le cycle poétique de W.Müller et qui parcourt le cycle de SCHUBERT. On peut aussi évoquer la marche du *Wanderer* par le rythme de la main gauche.

### B) À propos du lied *Ungeduld* (n°7) :

B)1. Que représentent, sur le plan formel, les mesures 19 à 26 ?

**Le refrain** (dans le poème comme dans le lied).

B)2. **Comparez l'écriture vocale** de ces mesures, avec celle des couplets.( sur le plan rythmique, en pensant au rapport texte-voix ; sur le plan mélodique, intervalles, registre utilisé). Vous préciserez en même temps sur quels mots insiste Schubert. (mes 19 à 26)

<u>Couplets</u>	<u>Refrain</u>
<u>Rythmiquement :</u> Cellule rythm.prépondérante : croche pointée-double (val. brèves)	<u>Rythmiquement :</u> Valeurs longues soudaines : blanches, blanches pointées.(sur <i>dein</i> ) , noires pointées
<u>Voix-texte :</u> Ecriture syllabique pure(une note par syllabe)	<u>Voix-texte :</u> Utilisation de vocalises( sur les mots <i>ewig</i> et <i>bleiben</i> , mes 23 à 25) : plusieurs notes pour une syllabe.

<p><u>Mélogiquement :</u> Grands intervalles d'élan : 6tes asc. Montée progressive de la voix vers l'aigu (do# mes 9 ; ré mes 11 ; mi mes 13 ; fa # mes 14 ; sol bécarré mes 15)</p>	<p><u>Mélogiquement :</u> Attaque de la phrase directement sur le fa # aigu (mes 18), puis attaque du la aigu (mes 21). (encore sur <i>dein</i>) : ce LA est la note la plus aigue de tout le cycle ! La phrase redescend sur la fin, vers la tonique dans le médium.</p>
--	---

Comme dans le poème, cette phrase « Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben » est mise en valeur. Schubert, prend la liberté d'insister sur cette « inquiète ardeur » encore plus que W.Müller, en répétant « dein ist mein Herz ».

**C) À propos des lieder *Tränenregen* (n°10) et *Der Jäger* (n°14) :**

**C)1. *Tränenregen* (n°10):** Écrire sur 3 portées l'introduction de ce lied, en suivant chacune des voix.

Ici, l'accompagnement est écrit de façon très stricte à 3 voix, réparties entre les deux mains. Un véritable contrepoint organise l'écriture pianistique.

**C)2. *Tränenregen* :** Dans l'introduction instrumentale, une note n'appartient pas à la tonalité principale, créant une ambiguïté tonale : quelle est cette note ? Quel effet produit-elle ?

Le son **Mi #** dans le premier accord en levée, perturbe la clarté tonale de ce début, n'appartenant pas à la gamme de LA . Aux mesures 2 et 4, ce mi # réapparaît, nouant une fausse relation fréquente avec le mi naturel: cette fausse relation restera présente tout au long du lied, à chaque reprise de cette première phrase. Ce mi # est la quinte augmentée de La( premier accord sur I), aboutissant sur un accord de sixte sur II , à la mesure 1 : cet enchaînement n'installe donc pas la sensation de LA qui arrivera mes.4. Ensuite mi # sera une note de passage chromatique sur le 1<sup>o</sup> temps des mes.2 et 4.

Nous avons là un très bel exemple de subtilité harmonique, où par une seule altération, une seule note inattendue, F SCHUBERT peut transformer une atmosphère...insinuer un trouble intérieur.

**C)3. *Tränenregen* :** analysez **les cadences** aux mes 4, mes.8, mes.11-12, mes.18, mes.21-22 (**type de cadence et tonalité**).

- Cadence parfaite au ton principal, LA maj (mes.4)+69/999999999
- 1/2 cadence au ton principal (mes 8)
- Cadence parfaite à la dominante en MI (mes.11-12)
- 1/2 cadence au relatif mineur fa# (mes.18 )
- cadence parfaite en LA (mes.21-22)

**C)4. *Tränenregen* :**Indiquez **les particularités expressives** du dernier couplet. Vous écrirez et chiffrez l'harmonie

7dim  
V/V

de la mesure 30, analysez les **cadences** des mesures 27-28 et 31-32 ainsi que celle de la dernière mesure.

Au dernier couplet (plus court que les autres), quelques modifications surprenantes viennent renouveler la fin du lied :

Une seule phrase, chantée en la mineur (ton homonyme du ton initial), se découpe en deux fragments mélodiques nouveaux (sentir la force du do bécarré, attaqué sans préalable... à la levée de la mes.25) :

- 4 mesures proches de a1, **a'1**, bifurquent vers une **cadence parfaite en DO** (mes.27-28), relatif Maj de la mineur.
- 4 mesures proches de b2, **b'2**, mes.29 à 32, contenant un emprunt à mi min (accord de 7° diminuée à la mesure 30, dominante de la dominante), s'achèvent, comme b2, sur la **cadence parfaite au ton initial de LA** (mes31-32).

Il y a donc alternance des modes mineur et majeur.(on peut aussi observer un rapport tonal de tierce entre la-DO-mi).

La conclusion pianistique (4 dernières mesures) s'annonçant identique à l'introduction du lied, nous réserve la surprise tonale de s'achever en mineur, avec le retour du do bécarré, (dernière croche de la mes.34), assombrissant la chute du lied jusqu'à la cadence parfaite finale en la mineur.

C)5. Tränenregen : Pour quelle raison d'après vous cette fin de lied hésite-t-elle entre la min et LA Maj ? D'où vient ce trouble ?

Pour trouver la source de cette hésitation harmonique, et finalement justifier la couleur finale mineure, (c'est plutôt rare qu'un texte en majeur soit conclu en mineur ! un seul autre exemple dans ce cycle, se trouve à la fin du lied n°17), il faut bien sûr se tourner vers le poème.

Après la description d'une rencontre au clair de lune, entre les deux protagonistes imaginés dans le cycle de poèmes, où tous les désirs semblaient enfin pouvoir se concrétiser dans cette intimité nocturne, avec la secrète complicité du ruisseau, une brusque rupture de situation vient rompre le charme de la scène, par la phrase : « Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus » (« Il va pleuvoir, adieu, je rentre chez moi »). Le ton mineur vient déjà teinter la phrase a'1, d'un trouble certain (« Da gingen, die Augen mir über, da ward es im Spiegel so Kraus », « Alors mes yeux se sont embués, le miroir s'était soudain troublé »), et ce départ subit et inattendu de la bien-aimée, laissera l'empreinte amère de la déception, dans cette fin en la mineur : après le rêve éveillé... irruption du réel.

C)6. Der Jäger(n°14) : Donnez les **tonalités d'arrivée** aux mesures 4, 8 et 12, 14 et 16, 24 et 28.

Mes.4 : do min (ton principal).

Mes.8 et 12 : MI b M, relatif majeur du ton principal.

Mes.14 et 16 : do min.

Mes.24 et 28 : do min.

C)7. Der Jäger : Observez **la ligne vocale** : comment se traduit la montée progressive de l'excitation et de la colère du personnage ? (registres)

La phrase vocale se développe d'abord dans l'ambitus d'une octave, montant jusqu'au do (mes 1 à 16), puis atteint le ré et le mi aigus, à la mesure18, et s'élance jusqu'au sol aigu vers la fin, aux mesures 23 et 27. Cette ascension progressive de la ligne vocale, tout à fait contrôlée, nécessite une montée d'énergie du chanteur, tout en accompagnant la rage du meunier.

C)8. Der Jäger et Tränenregen : Comparez les tempi et les phrasés de ces 2 lieder.

	<b>Tempo</b>	<b>Phrasé</b>
<u>N°10</u>	Assez lent	legato
<u>N°14</u>	agité	staccato

C)9. Quelles remarques pouvez-vous faire, sur ces 2 lieder, après toutes ces observations ? (points communs, différences d'écriture et de caractère).

Il est clair que dans un cadre formel comparable au n°10 (forme à couplets, avec des carrures très régulières de 4 mesures), le parcours tonal du n°14 apparaît presque simpliste...alternant sans ambiguïté ton principal et ton relatif, sur des éléments mélodiques souvent conjoints et répétés, dans un caractère global rustique...Avec *der Jäger*, nous avons quitté les subtilités harmoniques et les délicats contours mélodiques de *Tränenregen*, sa tranquillité apparente juste troublée sur la fin, et sommes plutôt dans la rudesse populaire de la chasse, et aussi dans une certaine « brutalité » du sentiment de jalousie...

**D) À propos des lieder *Am Feierabend* (n°5) et *Der Müller und der Bach* (n°19)**

D)1. ***Am Feierabend* (n°5)**: Comment, **visuellement**, en regardant la partie d'accompagnement, se dégagent les **grandes parties** de ce lied ? Indiquez avec des lettres, ces grandes sections (sans détailler : donnez juste les numéros des mesures extrêmes), sans oublier la coda que vous considèrerez comme une section à part entière : comment appelle-t-on, généralement, cette forme ?

Si on observe la partition de ce lied, on aperçoit deux types d'écriture pianistique bien distincts, qui détermineront les grandes parties :

- Une écriture en accords plaqués, simultanément aux deux mains, sur les deux premières croches de chaque temps ternaire, créant ainsi un rythme haletant, hâtif (mes.26 à 35 par exemple), ou en blanches pointées posées (mes.46 à 58).
- Une écriture où la main droite déroule un tourbillon de doubles croches, sur une main gauche en croches, en octaves brisées ou plaquées selon les passages, ponctuant la première et la troisième croche de chaque temps (mes.4 à 25).

Ces 2 écritures se repèrent déjà dans l'introduction.

La forme de ce lied est donc A-B-A', avec introduction et coda.

A : mes 7 à 25

B : mes 26 à 59

A' : mes 59 à 78

Coda : mes 78 à la fin ; installée sur une pédale de 1° degré, et alternant les deux écritures de piano décrites plus haut, elle évoque une dernière fois la jeune meunière.

Cette forme A-B-A (dont l'origine est l'aria italienne) est précisément celle que l'on a appelée « forme lied », dans la musique instrumentale.

D)2. ***Der Müller und der Bach* (n°19)** : **Regroupez dans un tableau** tous les éléments donnés ci-dessous, par partie, en nommant chacune d'elle par une lettre (là aussi sans oublier la coda.). Vous tenterez ensuite de trouver une justification aux **interactions entre certaines parties**.

Bourdon – Sol majeur – Der Müller – flux de doubles croches – sol mineur - der Bach – 3 fragments mélodiques – sixte napolitaine – 2 fragments mélodiques

Partie A :mes 1 à 28	Partie B :mes 29 à 60	Partie A' :mes 60 à 82	Coda :mes 82 à 89
Der Müller Sol mineur Bourdon 3 fragm.mélodiques 6te napolitaine	Der Bach SOL (majeur) Flux de doubles croches 3 fragm.mélodiques	Der Müller Sol mineur Bourdon Flux de doubles croches 6te napolitaine 2 fragments mélodiques SOL (majeur)	SOL (majeur) Flux de doubles croches Bourdon

Revenons en arrière sur les mesures 60 et suivantes, ramenant A varié, soit A'. Ce retour est ici très subtilement introduit par le piano, voyons comment.

D'abord, le retour de la tonalité de sol min se fait presque imperceptiblement, par des altérations rajoutées (si b et mi b) et non par un changement d'armure comme entre A et B.

D'autre part l'écriture du piano, pour la main droite, est celle qui correspond à la partie B, du ruisseau...et donc visuellement, (et à l'oreille), il y a continuité là encore entre B et A'. Du côté de la main gauche, réapparaît le bourdon, typique de la partie A, avec son rythme déhanché sur premier et deuxième temps, et suspension du troisième.

Enfin le ton majeur caractéristique du ruisseau (B), se glisse à la mesure 75 (dans A'), transformant ainsi la ligne mélodique du meunier, lui redonnant une part de rêve et d'espoir, et ce jusqu'à la fin.

Une sorte de fusion musicale s'opère entre les parties A et B, aboutissant à A', accompagnant le rêve du meunier, de se fondre pour l'éternité dans les profondeurs des eaux du ruisseau, et d'y trouver la paix de l'âme.

On peut donc voir qu'au-delà d'une forme, « forme lied », (utilisée dans le n° 5 et dans le n°19), c'est le sens profond du poème, son atmosphère, sa symbolique, qui guident toujours F.SCHUBERT, et font évoluer son écriture, ses choix musicaux, et son cadre compositionnel.

D)3. Der Müller und der Bach : Écrire sur 3 portées les mesures 3 à 10 : **chiffrez** ces 8 mesures (chiffrages de degrés et de position d'accord). Que pensez-vous de l'harmonie de la mesure 8 : quelle transformation a subi cet accord de II° degré ?

n°16, mes 3 à 10

voix

Piano

I V V I I bII V I

Double pédale de I°degré et de v°: bourdon

Le II°degré est abaissé et présenté en 6te  
Il s'agit de la 6te napolitaine  
Préparation altérée de la C. P.

### E) À propos de *Trockne Blumen* (n°18)

E)1. Combien de **grandes parties** distinguez-vous dans ce lied ? Précisez leur ton principal.

Deux parties sont clairement définies :

- Mes.1 à 28 : **A** en mi min
- Mes.29 à la fin : **B** en MI (voir ci-dessous la question 6 pour plus de précision).

Il s'agit donc d'une construction bipartite A-B.

E)2. Comment appelle-t-on ces deux tons ?

Ce sont des tons homonymes : ils ont la même tonique mais deux modes différents.

E)3. Comment se présente dans la première partie de ce lied, la confrontation mineur-majeur ?(observez en **quel ton** se conclut la phrase, aux mesures 5-6 et 9-10 ).

La phrase en mi mineur , s'achève, deux fois, au relatif SOL (majeur).

E)4. **Écrire sur 3 portées** les mesures 3 à 6,(avec le chant), et chiffrez ce passage (degrés et chiffres d'accords). Une note vient « contredire » votre réponse précédente (cf question3). Laquelle ? Quel effet (très fugitif), provoque-t-elle?

The musical score shows the voice and piano parts for measures 3 to 6. The piano part includes chord numbers: 5, 6 4, b6 4, 7 +. The voice part has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the piano part, there are labels: i, V/REL, REL (III).

Dans les mesures 5 (et 9), se glisse au deuxième temps, dans l'accord du piano, un si b. (chromatisme entre si et la). L'accord de quarte et sixte sur le ré, majeur sur le premier temps, devient subitement mineur, assombrissant la phrase de façon très surprenante et fugace. Dès la mesure suivante, après cette brève inflexion mineure, le SOL majeur s'affirme à nouveau, comme cela a été dit à la réponse précédente.

E)5. **Écrire la partie vocale** des mesures 7 (avec la levée) à 10. Comparez avec les mesures 3 à 6 (repérez les variantes): **quelle sensation** laisse chacune des fins de phrase et pourquoi ?

The musical score shows the voice part for measures 7 to 10. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

À la mesure 6, le chant s'arrête sur sol, tonique d'arrivée. La phrase est conclusive.

À la mesure 10, le chant s'arrête sur si, 3<sup>e</sup> de la tonique d'arrivée.

Dans ce deuxième cas, la phrase laisse une sensation plus suspensive que la première fois : le texte ici nous éclaire sur ce choix. En effet, il s'agit de la fin de la première question posée par le meunier.(voir texte du poème), enchaînant sur une autre question...cette suspension de la mesure 10, a donc un sens interrogatif.

E)6. Dans la deuxième partie, est-ce que **la tonalité finale** correspond à l'**armure** ? Justifiez votre réponse en indiquant très précisément à quel endroit s'effectue le revirement, et par l'apparition de **quelle(s) note(s)**.

La fin de la partie B, est à nouveau en mi mineur malgré l'armure de 4 dièses affichée.

Le revirement arrive, précisément sur la dernière double croche de la 2<sup>e</sup> mesure de la conclusion du piano (mes 53), en levée de la mesure suivante : un sol bécarré dans l'accord de quarte et sixte sur si redonne immédiatement la couleur de mi mineur, confirmée par les do bécarré qui suivent, et ce jusqu'à la fin du lied. Une fois encore, un passage en majeur se termine en mineur, cette fois musicalement en cohérence avec le début du lied, et symboliquement en cohérence avec les amours mortes...(voir le texte du poème).

## F) VOLKSLIED – KUNSTLIED : CONCLUSION

À la lumière de votre écoute du cycle, et de toutes vos réflexions précédentes, donnez dans le cycle, **deux exemples** de lieder parmi les plus représentatifs du **Volklied**, et deux se rapprochant plutôt du **Kunstlied**. (donnez juste leur numéro dans le cycle).

- Proches du Volklied : n°1, 9 ( voire n°4,11, 13, 14, 20).
- Plus proches du Kunstlied : n°5, 19 ( voire n°3, 6, 7, 10,15, 17, 18).



## ERREURS FRÉQUENTES (après correction)

- 1) Un lied – des **lieder** (orthographe)
- 2) Tout enchaînement **V-I** n'est pas cadentiel (« cadence » dit chute de phrase... conclusion plus ou moins définitive). Il faut donc avoir cette sensation-là pour parler de cadence.
- 3) **Tonalités** : dans vos analyses, reliez la tonalité que vous avez trouvée, avec le ton principal : ton de la dominante, ton relatif... etc...
- 4) **Phrase musicale** (tonale): suite de sons associés dans une logique structurelle mélodique, rythmique et harmonique, dégageant une cohérence de sens, généralement conclue par une cadence: confusion fréquente avec fragment mélodique, incise... ou « proposition » (voir dans « Fondements de la composition musicale » d'A. Schönberg), qui ne sont que parties d'une phrase.
- 5) **Rondo** dans sa version la plus simple : alternance de couplets avec un **refrain**. (s'applique aussi bien à de la musique instrumentale)
- 6) **Prélude et finale** : laissez ces appellations à des parties ou des mouvements entiers de grande proportion et ne les appliquez pas à des **introductions ou des conclusions** instrumentales de 4 mesures... ou même de 8... dans un lied.
- 7) **Forme strophique (Question A2)** : répétition d'un même couplet, avec des textes différents chaque fois.
- 8) **Comparer (Question B2)**: mettre **en parallèle** précisément des éléments musicaux (ils étaient précisés dans la question) de même nature, utilisés différemment dans les couplets et dans le refrain.
- 9) **Ecrire un exemple musical (Question C1 ; D3 ; E4 ; E5)** : ce n'est pas scanner ni photocopier...
- 10) **Phrasé (Question C8)** : ne pas confondre avec phrase... Le phrasé concerne l'articulation des sons, leur enchaînement... il est indiqué sur la partition avec des signes tels que point de staccato, trait ou divers accents, liaisons mélodiques... Il participe à l'écriture rythmique.
- 11) **Forme lied (Question D1)**: cette forme ternaire ou tripartite simple A-B-A (ou A'), proche de *l'aria da capo*, se rencontre aussi dans des mouvements lents de sonate, de concerto ou de symphonie... Dans ce cycle, Schubert l'utilise de la façon la plus simple dans le lied n°5. (la **forme sonate** impliquerait un vrai développement dans la partie centrale... quant au **menuet**, il est associé à une rythmique particulière à 3/4, dûe à son origine de danse)
- 12) La **Question D1** impliquait une analyse globale, **visuelle** de la partition : rares sont ceux qui ont bien lu la question...
- 13) **Analyse d'accord (Question D3 ; E4)** : prendre en compte **toutes** les parties, (pas seulement le piano, ici, mais aussi la voix)
- 14) La **Question D2** parlait d'**interactions entre certaines parties** : cette expression précise a souvent été détournée ou éludée dans les réponses.

