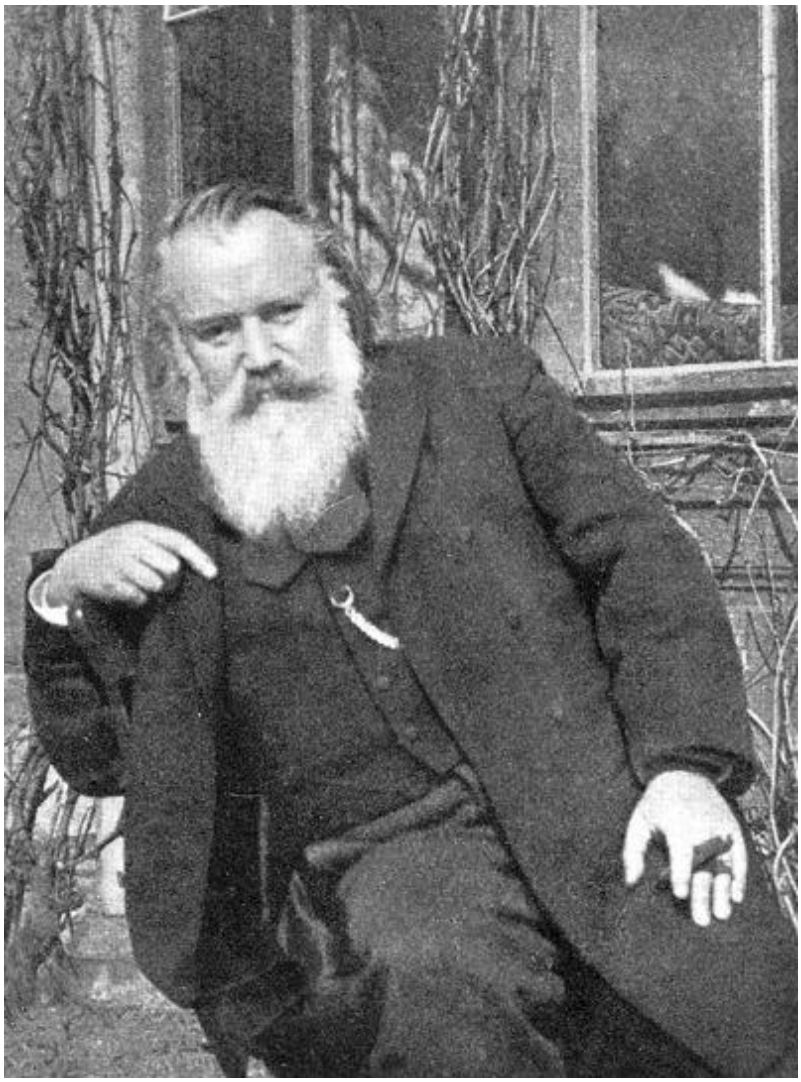
Johannes BRAHMS (1833-1997) et son quintette pour clarinette et cordes op. 115 Quelques réflexions sur les formes cycliques



Auteur : **Gérard BEGNI,** Administrateur du Festival du Comminges,
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,
Membre de la Société Française de Musicologie

Edition 1 – 04/02/2020

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791) qui, comme BRAHMS, fit la connaissance, vers la fin de sa vie, d'un clarinettiste virtuose, qui lui inspira le trio 'Kegelstatt' ('des quilles') K. 496 pour clarinette, alto et piano (1786), le quintette pour clarinette et cordes K. 581 de 1789 et le concerto pour clarinette et orchestre K. 622 (1791), probablement la dernière œuvre qu'il acheva. Ces œuvres ont évidemment fortement influencé BRAHMS qui s'appliqua à en tirer les leçons sans le moindre esprit d'imitation.

SOMMAIRE

0 – PREAMBULE 5

1 – La VIE de JOHANNES BRAHMS. 5

I.1 – Enfance et adolescence. 5

I.2 – Remenyi et Liszt. Göttingen. 7

I.3 – Robert et Clara Schumann. Düsseldorf. 8

I.4 – Detmold. 10

I.5 - Retour à Hambourg. 11

I.6 - Les débuts à Vienne. 12

I.7 - Vienne et l'époque des œuvres symphoniques. Les honneurs 14

I.8 – Séjours hors de Vienne ;la clarinette :les dernières années. 15

II – LA MUSIQUE de CHAMBRE de BRAHMS avant 1891. 19

II.1- Questions de style 19

II.2 – Procédures formelles 20

II.3- La musique de chambre avec vents. 21

II.4 – La musique de chambre avec cordes 22

II.5 – Loupe sur le quintette à cordes op. 111. 23

III – BRAHMS, Richard MÜHLFELD et la CLARINETTE. 26

III.1 - Brahms, Meiningen et Richard Mühlfeld. 26

III-2 – Le trio pour clarinette, violoncelle et piano op. 114. 27

III.3 – Les deux sonates pour clarinette et piano op. 120. 29

IV– Le QUINTETTE avec CLARINETTE op. 115. 31

IV.1 – Le précédent du quintette avec clarinette de Mozart. 31

IV.2– Préambule au quintette avec clarinette de Brahms op.115. 35

IV.3 – Allegro. 36

IV.4 – Adagio. 42

IV.5–Andantino – Presto non assai, ma con sentimento. 48

IV.6 – Con moto. 51

IV.7 – Quelques mots encore … 53

V- L'HERITAGE du QUINTETTE op. 115. 54

V.1 – L'héritage du quintette op. 115 en Autriche et en Allemagne. 54

V.2 – L'héritage du quintette op. 115 à l'étranger. 59

VI- En GUISE de CONCLUSION : REFLEXIONS sur les FORMES. 63

VI-1 – Les formes musicales et la forme cyclique : Brahms ou Franck ? 63

VI.2- La problématique dans la première moitié du XX° siècle. 66

VI.3- Quelques regards sur la seconde moitié du XX° siècle. 81

VI.4 - Parenthèse technique : les œuvres cycliques 'saturées'. 94

ANNEXE – SURVOL des PREMIERES PAGES de 'la MER' de DEBUSSY 96

Ann.1 – Introduction 97

Ann.2 – Analyse des premières mesures de « La Mer ». 98

Ann.3 – Omniprésence de la 'cellule abstraite' initiale. Tonalité, diatonisme. 103

0 – PREAMBULE

Le 08/08/2018 le Festival du Comminges programme les quintettes pour clarinette et quatuor à cordes de Mozart et de Brahms, sans conteste les deux absolus chefs d'œuvre pour cette attachante formation, interprétés par Pierre Génisson et le quatuor Hermès.

Cet alliance de deux timbres à la fois contrastés et complémentaires peut tomber dans deux excès inverses: soit écrire une œuvre abstraite à cinq voix sans tenir compte de la spécificité de la clarinette, soit au contraire écrire un concertino de chambre pour clarinette et cordes. Bien des compositeurs de qualité sont tombés dans l'un ou l'autre de ces défauts – essentiellement le second.

Le chef d'œuvre doit à la fois allier et contraster les deux types de sonorités ; il doit savoir combiner ces modes d'écriture dans un mouvement parfaitement équilibré, à toutes les échelles.

Pour célébrer ce concert exceptionnel, nous avons rédigé une épaisse brochure sur l'usage de la clarinette dans la musique classique, du début (au milieu du XVIII° siècle) jusqu'à nos jours (2018). Elle est en ligne sur le site du Festival du Comminges, sous l'onglet 'Etudes', comme toutes nos autres analyses.

Le quintette de Brahms nous paraît moins connu et apprécié que celui de Mozart[1]. C'est, comme ce dernier, un ouvrage de fin de vie, mais il est bien différent. Il présente des spécificités intéressantes, présentes tout au long de l'œuvre de Brahms, mais qui trouvent certainement ici leur sommet. Il mérite donc d'être positionné et analysé dans la vie et l'œuvre du maître de Hambourg et sa postérité. Le mode particulier d'écriture de Brahms qui culmine dans ce chef d'œuvre mérite également d'être étudié en tant que tel. C'est à tout cela qu'est consacrée la présente brochure.

1 – La VIE de JOHANNES BRAHMS.

I.1 – Enfance et adolescence.

Johannes Brahms est né à Hambourg (Allemagne) le 7 mai 1833, dans cette grande ville,membre fondateur de la ligue hanséatique, située près de l'embouchure de l'Elbe, dans une situation qui fit sa fortune. Elle est encore aujourd'hui le deuxième port d'Europe. La capitale de la ligue hanséatique était Lubeck, cette ville où Buxtehude (1837-1707) s'était installé en 1667et où il avait créé la

[1] Comme nous le verrons dans le courant du texte, les français furent longtemps sourds à la musique de Brahms. Cela se retrouve dès que l'on recherche des études musicologiques : on est vite bloqué si l'on ne parle pas la langue de Goethe et de Shakespeare. Les anglais, notamment, ont beaucoup écrit sur Brahms. En français, au moins deux ouvrages fondamentaux sont nécessaires à qui veut se familiariser avec Brahms : le 'Johannes Brahms' de Claude Rostand, édité chez Fayard dans la collection 'les indispensables de la musique' en 2000, et le 'Brahms' de José Bruyr, écrit d'une plume alerte et édité en 1965 aux éditions du Seuil, collection 'Solfèges' (ce dernier plus difficile à trouver). Mais si l'on veut un ouvrage traitant spécifiquement du quintette pour clarinette et cordes op. 115, il faut consulter la littérature anglaise : Lawson, Colin; 'Brahms : Clarinet Quintet', Cambridge music handbooks, Cambridge UniversityPress, 1998. D'une manière générale, les Universités d'Oxford et de Cambridge produisent des études musicologiques d'œuvres très intéressantes. Aux USA, on trouve plutôt des thèses en ligne traitant préférentiellement de questions d'écriture et de syntaxe musicales.

tradition des 'Abendmusiken'. Il était le chef de file incontesté d'une large famille d'organistes et de compositeurs, dont plusieurs sont restés célèbres ce jour, l'école de l'Allemagne du Nord, qui était entre autres l'héritière de Sweelinck (1562-1621).Jean-Sébastien Bach (1885-1750) parcourut à pied les 400 km qui séparaient Arnstadt de Lubeck pour venir prendre les leçons du vieux maître pendant quelques mois : l'héritage organistique de la région passa donc au plus grand compositeur de musique d'orgue de tous les temps. Au XIX° siècle, si la prospérité de la ville et de la région étaient entières, il n'y avait plus d'école musicale régionale. Cependant, comme dans toute l'Allemagne, il ne manquait pas de petits maîtres et de professeurs de musiques réputés, au métier solide mais académique et conservateur[2], une situation que l'on a du mal à imaginer de nos jours[3].

Sa mère, Johanna HenrikaChristianaNissen, était issue d'une famille pauvre et de vingt ans plus âgée que son père. Ce dernier, Johann Jakob Brahms, était artisan de profession et utilisait la musique comme gagne-pain. Il jouait du cor d'harmonie (un instrument que le futur compositeur adorera) et plus tard, de la contrebasse. Il se produisait dans des petits ensembles à Hambourg. Nous avons aujourd'hui perdu cette tradition mais elle était vivace encore jusqu'au milieu du XX° siècle y compris en France. Johannes était le second de trois frères. Son père donna ses premières leçons de musique à Johannes, qui, déjà tout jeune, était attiré par tous les instruments de musiquequ'il pouvait voir en sa compagnie. Celui-ci décela très vite l'oreille absolue de son fils.

À sept ans, il commença à prendre des cours de piano avec Otto Cosse. L'enfant fit de très rapides progrès ; à dix ans, il donna son premier concert. Puis il changea de professeur pour Eduard Marxsen, réputé dans Hambourg. Celui-ci détecta le génie de l'enfant et lui fit découvrir Jean Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. Il lui enseigna également l'harmonie et la composition. Ses talents de pianiste lui permirent d'honorer, dès l'âge de treize ans, des engagements dans les tavernes de Hambourg ; où il fréquenta un public mélangé qui influença peut-être son caractère, parfois acariâtre voire empreint d'une certaine vulgarité. Ses dons pour la composition étaient visibles dès ses jeunes années : ses pièces pour piano comme 'Fantaisie sur une valse populaire' qu'il avait composées en 1849 illustrent cette virtuosité de plume et au clavier. Plus tard, Brahms confia : « Je composais continuellement. Je composais quand j'étais tranquille, chez moi, de bonne heure le matin. Le jour, j'arrangeais des marches pour des musiques de cuivres. Le soir, je jouais du piano dans les cabarets. » En 1847, épuisé par ce travail constant pour lui et pour les autres, il partit à la campagne pour s'y reposer. C'est là qu'il découvrit la littérature.Le 21 septembre 1848, il donna son premier concert, qui incluait une fugue de Bach. Un deuxième concert suivit le 14 avril 1849 : Brahms y joua la sonate opus 53 de Beethoven et des variations de sa composition. La critique commença à le remarquer en lui reconnaissant un talent peu ordinaire. Ce programme peut nous paraître banal aujourd'hui, mais replacé dans les mœurs musicales de l'époque, il traduisait un

---

[2] Cela explique la multiplicité de compositeurs postromantiques tout à fait respectables mais au style très conservateur (par exemple Bruch (1838-1920), Reinecke (1824-1910), Draeseke (1835-1913)) que l'on trouvait en Allemagne au tournant du siècle, et les débats passionnés qui tournaient autour de la 'musique nouvelle', dont on peut situer la véritable naissance dans les années 1850, avec la Sonate en si mineur de Liszt (1853) et le 'Tristan et Isolde' (1865) de Wagner. En Autriche, la situation était quelque peu différente. Tout se passait dans le ville de Vienne, sorte de capitale musicale de l'Europe, et el conflit eut lieu beaucoup plus tard, au tournant du siècle, avec des 'progressistes' tels que Mahler (1860-1911) ou Schoenberg (1874-1951) et, comme en Allemagne un grand nombre de conservateurs. Mais le confinement géographique favorisait l'explosion de conflits puissants et à répétition. Le calvaire de Mahler à la tête de l'opéra de Vienne en est un exemple. Pire, des considérations extra-musicales telle que l'antisémitisme s'invitèrent aux conflits.

[3]On notera avec intérêt et curiosité que les deux plus grands compositeurs soviétiques ayant connu le 'perestroïka', Alfred Schnittke (1934-1998) et Sofia Gubaidulina (1931-) se sont installés respectivement en 1990 et 1993 à Hambourg ou dans ses abords immédiats.

sérieux peu commun[4]. Le jeune homme continuait à composer. Il écrivait pour piano, et demandait des conseils çà et là pour orchestrer ce qu'il avait écrit[5]. Il fit la connaissance de la pianiste Louise Japha, une élève de Robert Schumann (1810-1856).

I.2 – Remenyi et Liszt. Göttingen.

À 17 ans, Brahms rencontra Eduard Hoffmann, dit Remenyi, violoniste hongrois qui l'initia à la musique tsigane[6]. En 1853, malgré de violentes disputes, les deux amis commencent une tournée de concerts triomphaux en Allemagne du Nord.

En quittant la maison familiale, Brahms fit promettre à sa mère de lui écrire toutes les semaines une lettre de quatre pages. La mère promit. C'était beaucoup s'engager. La pauvre femme n'avait pas grande culture, et quatre pages par semaine représentaient pour elle un terrible travail. Elle tint cependant fidèlement sa parole, et, quand elle était à bout d'invention, elle recopiait naïvement les faits divers qu'elle venait de lire dans le journal. Brahms, de son côté, ne manqua point d'envoyer régulièrement de ses nouvelles.

Il fit la connaissance, à Hanovre, du violoniste Joseph Joachim qui deviendra un des amis les plus intimes et influents de Brahms (Remenyi et Brahms jouèrent même devant le roi, grâce à la recommandation de ce dernier). Joachim fit du jeu de Brahms ces observations intéressantes : « Son jeu est plein de feu, d'une énergie fatale, et d'une précision rythmique qui révèlent l'artiste. Ses compositions contiennent plus de choses intéressantes que je n'en ai jamais rencontrées dans les œuvres d'un jeune homme de son âge. »

Joachim conseilla à Brahms de s'adresser à Franz Liszt qui, à cette époque, était chef d'orchestre à la cour de Weimar. Cette entrevue donna lieu à bien des interprétations. La légende voudrait que les deux hommes se soient brouillés, mais rien n'est moins certain. Liszt était à la fois bouillant, progressiste intransigeant, mais homme très généreux. Il est difficile de faire des hypothèses sur les réactions d'un tel homme face à son collègue, pianiste à l'évidence doué mais musicalement

---

[4] Nous avons suffisamment lu de critiques de cette époque pour nous imaginer, de manière un peu caricaturale, la réaction de l'auditeur moyen face à ce type de programme. Bach est un vieil auteur gothique sans intérêt et une fugue est un exercice de fin d'année d'études musicales qui n'a pas sa place dans un concert. La sonate de Beethoven et une monstruosité : le premier mouvement est démesuré, et le second thème n'est même pas à la dominante (il est à la médiante majeure, comme dans la 'Wanderer Fantaisie' de Schubert) ; le rondo final est inutilement compliqué avec des difficultés pianistiques qui ne sont même pas des traits de haute virtuosité, et le mouvement intermédiaire n'est pas un mouvement chantant mais des lambeaux de phrases qui ne signifient absolument rien (c'est un de ces exemples extraordinaires d'errance beethovenienne, dont bien peu de compositeurs retrouveront le secret, et qui trouveront leur apogée avant la fugue finale de l'op. 106). Bref, rien de divertissant au concert de ce soir.

[5] Ce n'est un secret pour personne que l'écriture orchestrale de Schumann et Brahms est souvent jugée lourde et gauche. Il vaudrait cependant la peine d'y regarder à deux fois. Quoi qu'il en soit, l'écriture orchestrale de ces deux maîtres est très différente. Il est permis d'avancer l'idée que, si Brahms reçut une excellente formation en matière d'harmonie, de composition et de jeu pianistique, et travailla beaucoup par lui-même, il n'apprit l'orchestration que de manière empirique, par son attirance d'enfant pour les instruments de musique montrés par son père et les conseils hétéroclites reçus plus tard, plus bien entendu l'audition de concerts symphoniques y compris leurs répétitions, son amitié avec divers chefs d'orchestre et l'étude des partitions de maîtres comme Mozart, Haydn et Beethoven. Nous n'avons lu aucune critique sur son orchestration écrite de son vivant.

[6] Dite à tort 'musique hongroise'. Ce sont Bartók (1881-1945) et Kodaly (1882-1967) qui feront des études ethnomusicologiques sérieuses de l'authentique musique hongroise, laquelle n'a strictement aucun rapport avec la musique tsigane. Les 'Danses hongroises' de Brahms sont des danses tsiganes stylisées, comme les rhapsodies hongroises de Liszt. Il en va de même de la musique 'espagnole', qui est bien souvent celle des gitanes andalous.

conservateur. Liszt promit à Brahms de le mentionner dans une lettre à l'éditeur Breitkopf&Härtel. Cependant, le jeune compositeur, féru de classicisme, ne se trouva que peu d'affinités avec les théories musicales progressistes de Liszt. Il prit congé de ce dernier. Brahms et Remenyi se séparèrent alors. Brahms demanda à Joachim de le rejoindre à Göttingen en juin 1853. Là-bas, le violoniste l'invita à à donner des conférences à l'université et l'introduisit dans son cercle d'artistes et de musiciens. Cette période heureuse et insouciante, pleine de rencontres, inspirera à Brahms son 'Ouverture pour une fête académique'. Joachim et Liszt[7] persuadèrent Brahms de rendre visite à Robert Schumann qui était directeur de musique à Düsseldorf[8].

I.3 – Robert et Clara Schumann. Düsseldorf.

Robert SCHUMANN (1810-1856)

Brahms partit donc à Düsseldorf pour rendre visite à Robert Schumann (1810-1856). La première rencontre eut lieu le 30 septembre 1853. Brahms s'installa au piano et joua, on pense, une de ses compositions (peut-être un fragment de sonate). Schumann fut immédiatement séduit et appela en hâte son épouse Clara. Il devint l'ami du couple dès cette première entrevue, et le resta jusqu'à la fin. Séduit par le talent du jeune homme, Robert ne tarit pas d'éloges. Il écrivit : « Il est venu cet élu, au berceau duquel les grâces et les héros semblent avoir veillé. Son nom est Johannes Brahms, ilvient de Hambourg… Dès qu'il s'assoit au piano, il nous entraîne en de merveilleuses régions, nous faisant pénétrer avec lui dans le monde de l'Idéal. Son jeu, empreint de génie changeait le piano en un orchestre de voix douloureuses et triomphantes. »Pourtant, cette publicité élogieuse embarrassa plutôt Brahms car il n'a que 20 ans et avait peur de décevoir. En effet, grâce à l'article de Schumann, Brahms devint très rapidement célèbre en Allemagne Beaucoup de mélomanes voulaient l'entendre, voir ses notes, ou en savoir plus sur son talent. Schumann demanda à l'éditeur Breitkopf&Härtel de publier quelques œuvres de Brahms.Grâce cet appui,, Brahms put faire éditer deux sonates pour piano, six lieder et le Scherzo en mimineur. À vingt ans il n'était déjà plus un inconnu. En bien ou en mal, on parlait beaucoup de lui. Vraiment il n'avait point à se plaindre du sort. La conquête du monde qu'il avait entreprise n'était pas achevée, tant s'en faut ; elle commençait à peine. Mais, en un an, depuis le départ de Hambourg, quel chemin parcouru !

Il devint un familier de la famille Schumann. Malheureusement, Robert était nerveusement très fragile : il était de plus en plus sujet à des hallucinations. Brahms lui apportait son réconfort, ainsi qu'à Clara pour laquelle il nourrissait une tendre admiration. Clara, extraordinaire virtuose, était mère de six enfants. Elle était de quatorze ans plus âgée que Brahms ; elle avait déjà acquis une réputation européenne, et elle le fascinait et l'intimidait. C'est elle qui prit l'initiative de le tutoyer. À

---

[7] Les relations de Liszt avec Schumann étaient complexes, mais cordiales. Clara Schumann était plus distante et réservée. Liszt conseilla à Schumann d'écrire de la musique de chambre, dont le succès, « même le succès marchand » était selon lui assuré. Cependant, lors d'un passage ultérieur, il critiqua durement l'admirable quintette op. 44, le trouvant par trop conservateur, et se prit à critiquer Mendelssohn, le cher ami de Schumann. Ce dernier, très ombrageux, le prit par les épaules et l'éconduit. Liszt pouvait, comme tout le monde, se laisser entraîner par la passion dans un débat qui lui tenait à coeur, mais c'était un homme fondamentalement bon. Ils se réconcilièrent par la suite.

[8] Sa direction d'orchestre, toute intérieure, était objectivement déficiente, de sorte qu'il fut brutalement démis de ses fonctions, et autorisé à diriger ses seules œuvres. Dans la période de grande instabilité psychologique qu'il traversait et qui finit tragiquement, cet événement ne fit que déprimer encore plus le malheureux compositeur.

la suite de l'aide apportée par Robert Schumann à la publication de ses œuvres pour piano, Brahms écrivit à son mentor : « Puis-je mettre le nom de votre épouse au début de ma deuxième œuvre ? ».

Malheureusement, le 27 février 1854, il commença à délirer, sortit de sa maison en peignoir et pantoufles, enleva son alliance, la jeta dans le Rhin avant d'y sauter. Deux bateliers assistaient à la scène, repêchèrent le musicien et le ramenèrent chez lui. Clara attendait son huitième enfant. Schumann, réalisant son état, craignant de faire du mal à ses enfants lors d'une de ses crises, demanda être interné. Il entra quelques jours plus tard à la clinique psychiatrique d'Endenich, près de Bonn. Dans ce centre, le musicien âgé de 44 ans n'était pas enfermé. Il pouvait se promener, jouer du piano et recevoir des visites. Il faisait d'imaginaires voyages sur un atlas. Ombre de lui même, enfermé dans un monde fantasmagorique de musiques et de fantômes qui n'était déjà plus celui des vivants, il ne composait plus. Brahms lui rendit une dernière visite, et sortit bouleversé, pressentant la perte irréparable que la musique allait prochainement subir. Le 23 juillet 1856, il refusa de se nourrir. Son épouse Clara vint le voir une dernière fois« Il me sourit, écrira Clara, et d'un grand effort m'enserra dans ses bras. Et je ne donnerais pas cette étreinte pour tous les trésors du monde ». Il mourut le 29 juillet 1856, après quelques heures d'atroces souffrances. Il laissait Clara seule avec huit enfants. Elle s'occupa avec Brahms et Joachim de gérer ses dernières œuvres[9].

Clara SCHUMANN (1819-1896)

Sur le plan musical, pendant toute la période de la maladie de Schumann, Brahms étudiait beaucoup, imposant un programme strict à Joachim et à lui-même. C'est d'ailleurs à cette époque qu'il étudia le contrepoint. Il se procura des œuvres de Jean-Sébastien Bach, comme l' 'Art de la Fugue', des volumes d'œuvres de Roland de Lassus et de Palestrina et se mit à composer

---

[9] Les musicologues se sont posé beaucoup de questions sur cette période, et des réponses ont parfois été apportées à la hâte, blessantes pour la mémoire de ces trois personnes. Sur le plan matériel, il a été dit que l'asile d'Endenich était un lieu sordide où les malades n'étaient pas bien traités. Aucun des trois ne le rapporte, et ils n'y auraient pas laissé Robert Schumann. Clara s'était astreinte à ne pas rendre visite à Robert ; elle n'y alla que quand celui-ci entra en agonie. Pourquoi ? Recommandation des médecins ? Nul ne le sait. Sur le plan musical, un certain nombre de choses restent mystérieuses. Ainsi, au moment de la première visite de Brahms, Schumann avait noté dans son agenda qu'il avait terminé son concerto de violon. Le manuscrit resta dans la famille de Joachim puis dans la bibliothèque de l'État prussien, non publié pendant près d'un siècle, jusqu'à ce qu'il soit exhumé … avec l'aide des nazis, qui cherchaient un 'produit de substitution allemand' au concerto de violon du juif Mendelssohn ! Il fut créé dans une version profondément révisée par Hindemith en 1933, et enfin enregistré dans sa version originale après guerre par Menuhin. Ce concerto est sombre, mais excellent et d'un abord plus difficile que le concerto pour piano op. 54 (1845), pour violoncelle op. 129 (1850) ou le Konzertstück pour quatre cors et orchestre op. 86 (1849). Il ne livre pas ses secrets à la première écoute. Le soliste se cantonne le plus souvent dans le médium et le grave, l'évolution des rapports entre soliste et orchestre est très originale et le finale est curieusement une polonaise lente. Par ailleurs, il existe une sonate pour violon et piano (F.A.E) dont Brahms et Dietrich avaient écrit chacun un mouvement et Schumann deux. On enregistre parfois le mouvement écrit par Brahms isolément avec son œuvre pour piano et violon. Mais Schumann compléta ses deux mouvements pour former une troisième sonate pour piano et violon, à laquelle on a redonné vie récemment. Ces diverses questions, réglées entre personnes qui vouaient à Schumann une véritable adoration, ont peut-être étaient traitées avec une certaine subjectivité, (ainsi Clara semblait ne pas comprendre la polonaise lente qui clôture le concerto pour violon, alors que Joachim semblait réservé sur sa tessiture dans le médium-grave), mais leur faire un procès d'intention est une attitude irrecevable.

pour quatre et six voix. Il est un des rares musiciens de son époque à attacher cette importance à cet art ancien au style sévère. Ses toutes dernières compositions sont des chorals pour orgue op. 122 qui n'ont pas cette sévérité, mais traduisent bien un état d'esprit.

Sur les plans personnel et affectif, durant l'internement de Schumann, la relation avec Clara s'intensifia mais resta très vraisemblablement platonique[10]. Ils vivaient dans la même maison à Düsseldorf. Les échanges d'idées avec Clara et Robert Schumann transparaissent dans ses variations pour piano, op. 9 sur un thème de Robert Schumann, qui a pu les écouter à Endenich et les a trouvées magnifiques. Joachim et Brahms s'associèrent à Clara pour donner des concerts afin de l'aider à subvenir à ses besoins. Après la mort de Schumann, Clara s'éloigna peu à peu de Brahms. Il quitta alors Düsseldorf mais cet amour déçu quoique ambigu explique peut-être la profonde mélancolie qui imprègne ses œuvres de maturité. Ils restèrent cependant en étroite liaison toute leur vie. Brahms n'éditait jamais une œuvre sans la soumettre auparavant au jugement de Clara. Il lui écrit ainsi en 1896, peu avant sa mort : « Si vous croyez devoir attendre le pire, accordez-moi quelques mots, avec lesquels je peux venir voir s'ouvrir encore les beaux yeux, avec lesquels beaucoup se refermera pour moi. »

I.4 – Detmold.

Quittant Düsseldorf en 1857, Brahms occupa les fonctions de professeur de musique à la Cour du Prince de Lippe et de directeur de la Société de Chant à Detmold. Il enseignait à des princesses : son salaire était donc confortable.Il y resta pendant deux ans, composant d'abord deux sérénades pour orchestre op. 11 et op. 16. Surtout, il composa son premier concerto pour piano op. 15, dans lequel certains critiques ont cru voir les ébauches d'une première symphonie abandonnée. Cette première symphonie, il la mûrira pendant quelque vingt ans, redoutant la comparaison avec Beethoven, si souvent faite et qui le paralysait. Il l'orchestra avec l'aide de Joachim. Il l'interprétapour la première fois, le 22 janvier 1859 à Hanovre puis, le 27 du même mois, à Leipzig, mais l'œuvre provoqua l'hostilité du public dans les deux occasions, ce dont Brahms fut fortement affecté. Il avait composé quelques années avant l'admirable Trio en si majeur op. 8 pour piano et instruments à cordes,un authentique chef d'œuvre qu'il révisa largement en 1891 (l'année du quintette pour clarinette et cordes), ôtant bien des développements jugés superflus qui déséquilibraient l'architecture de l'œuvre.

Brahms devint la référence des adeptes de la musique pure, attachés à la tradition. Chez lui, rares sont les formes libres (ballade, rhapsodie, fantaisie...) : il préfère composer dans le cadre rassurant des formes classiques : 4 symphonies, 2 concertos pour piano, 1 pour violon, 1 double concerto pour violon et violoncelle, des sonates, des quatuors et plus généralement de la musique de chambre respectant le plan quadripartite traditionnel.

---

[10] Bien des musicologues ont affirmé le contraire. Rien ne peut être définitivement prouvé dans un sens ou dans l'autre, mais après tout notre époque a suffisamment évolué sur ce genre de questions pour qu'on ne lui accorde que l'importance que l'on veut bien lui accorder. Néanmoins, tout : leur comportement, les mots, les lettres échangées, la suite de leurs relations pendant plus de quarante ans, laissent penser que, dans la psychologie de l'époque, il en fut bien ainsi. C'est Clara qui prit l'incitative du tutoiement : l'imagine-t-on faire des avances en vue d'une aventure alors que Robert éyeit encore vivent et enfermé à Endenich ? La gaucherie de Brahms vis-à-vis des femmes respectables, et notamment la rupture de ses fiançailles avec Agathe von Siebold (voir plus loin) vont également dans ce sens. Surtout, José Bruyr (op. cit.) se montre très affirmatif sur le fait que l'adolescent Brahms, jouant du piano dans les tavernes parfois mal famées du port de Hambourg, aurait très vite appris à séparer sa vie sentimentale et romanesque de sa vie sexuelle. Il paraît que cet homme bourru et parfois enclin à la vulgarité fréquentait des prostituées et n'hésitait pas à les héler ouvertement dans les rues.

Il composa également des lieder (genre où il excellait et qui reste largement méconnu), dont 'UnterBlüten des Mai'sspielt'ich mit ihrer Hand'. Ce lied évoque une autre rencontre, celle d'Agathe von Siebold. Un été, il s'adonna à sa nouvelle passion avec tant de fougue que Clara Schumann fut vexée qu'il ait rencontré une autre femme aussi vite. Son deuxième sextuor à cordes opus 36 fait, dans la première phrase, one allusion à Agathe von Siebold : il contient en effet la suite de notes : *la-sol-la-si-mi* (en allemand : *A-G-A-H-E*). Peu après leurs fiançailles, Brahms changea d'avis : il se sentait incapable d'avoir une liaison conjugale. Il n'en aura jamais plus et restera toute sa vie célibataire.

I.5 - Retour à Hambourg.

En mai 1859, il revint dans sa ville natale de Hambourg, trouvant qu'il ne disposait pas assez de temps pour la composition. Il y commença la composition des 'Magelonen-Gesänge', mais ne les acheva qu'en 1869 (encore un chef d'œuvre négligé). Il composa de la musique de chambre et de nombreuses variations pour piano : sur un thème originalop. 21/1, sur un thème hongroisop. 21/2, et surtout sur un thème de Haendel op. 24 (ces variations et fugue finale amplificatrice sont un des sommets de ce type de littérature pour clavier avec les 'Goldberg' de Bach et les 'Diabelli' op. 120 de Beethoven; ses difficultés effrayèrent même Clara Schumann).

S'opposant, avec J. Joachim, au "nouveau romantisme allemand" de Liszt et de Richard Wagner, il rédigea avec le violoniste un manifeste qui fit grand bruit, mais ne rencontra pas l'unanimité.Vers les années 1860,deux écoles s'opposaient en Allemagne. Il y a ceux qui, à la suite de Liszt et Wagner[11] prônaient la 'musique de l'avenir'(Zukunftsmusik) : ils défendaient une conception 'littéraire' de la musique qui reposait sur des formes libres comme le poème symphonique et le drame en musique où le texte est servi par un flot musical continu. Pour Brahms au contraire le but était de créer ce qu'il est convenu d'appeler une musique pure, c'est-à-dire une « musique durable »(« dauerhafteMusik »), qui s'enracine dans le passé et laisse une impression d'équilibre et de solidité[12].La prise de position du critique musical Eduard Hanslick en faveur de la musique de Brahms fut la base d'une grande amitié. Elle a fortement contribué à le faire nommer comme 'successeur de Beethoven', car Hanslick était le critique de musique viennois le plus influent de son époque et de surcroît, en faveur des conservateurs. Une autre personne s'est révélé un grand admirateur des conservateurs : Hans von Bülow. C'était initialement un wagnérien, mais il changea d'opinion après que sa femme Cosima l'eut quitté pour Wagner. Bülow est l'auteur de la fameuse phrase qui identifie la première symphonie de Brahms comme étant la 'dixième symphonie' de Beethoven.Brahms et Wagner gardèrent une distance certaine toute leur vie. Alors que Brahms ne le

---

[11] Les deux hommes étaient très différents. Liszt, quoique bouillant défenseur des idées nouvelles, était un homme extrêmement généreux. Les brouilles pouvaient survenir (comme avec Schumann) mais ne duraient guère : la générosité l'emportait toujours. Wagner, au contraire, était égocentrique, froid, calculateur ; intéressé et très souvent méprisant. L'attitude des deux hommes face à un 'opposant' tel que Brahms fut très différente. Liszt évitait d'entrer en conflit avec lui et l'aida à ses débuts comme nous l'avons vu, tandis que Wagner ne perdait jamais une occasion de crache son venin sur lui.

[12] On peut mesurer maintenant les influences respectives de ces deux écoles opposées sur l'avenir. Clairement, en termes de langage, l'école des 'musiciens de l'avenir' s'imposa (mais il faut cependant noter l'insistance avec laquelle Schoenberg fit l'éloge de l'harmonie « progressiste » de Brahms). Néanmoins, le besoin d'une forme stricte s'imposa avec évidence, et il faut bien noter que tant les néoclassiques comme Stravinsky que les « progressistes » tels que Schoenberg ou Bartók ne trouvèrent pas mieuw que d'en revenir peu ou prou aux formes classiques, en dépit de quelques tentatives convaincantes de créer des formes nouvelles (ex : dérivation complètement innovante de la forme 'fugue' dans le premier mouvement de la 'musique pour cordes, percussion et célesta' de Bartók). Le premier qui réussit à créer une forme totalement innovante et en relation parfaitement logique avec le langage (comme la forme sonate était consubstantielle au langage tonal, et illogique dans le conteste atonal) fut Anton Webern avec sa symphonie op. 21.

mentionnait pas, Wagner ne pouvait s'empêcher d'exprimer son dédain pour la musique de Brahms. Néanmoins, Brahms ne tenait pas Wagner comme un concurrent sérieux, car il avait essentiellement composé des opéras, un genre qui n'a jamais tenté Brahms. Par conséquent, les secteurs d'activité des deux musiciens étaient clairement définis. Parmi les compositeurs plus ou moins liés avec Wagner, Brahms n'estimait que Felix Draeseke et Anton Bruckner comme des rivaux sérieux pour leurs compositions en musique de chambre, de chœur et d'orchestre. Le futur réconcilia les deux tendances : un compositeur comme Arnold Schoenberg (1874-1951) se proclamait descendant tant de Brahms que de Wagner et écrivit un article d'une profonde analyse : 'Brahms le progressiste'.

En 1860, Brahms fit une rencontre déterminante en la personne de l'éditeur Fritz Simrock. Ce dernier, en éditant ses œuvres, fut un acteur déterminant dans la diffusion de son œuvre auprès du public, car il n'était pas toujours facile pour Brahms dans les années 1860, de publier ses propres compositions. L'éditeur demeura prudent : le premier 'Concerto pour piano' n'avait eu aucun succès ; de plus, les pièces de Brahms passaient pour difficiles à jouer. De plus, le perfectionnisme de Brahms était un autre obstacle : souvent, il faisait patienter son éditeur plus que de raison avant l'envoi de ses manuscrits, car il lui semblait qu'il pouvait encore apporter une amélioration à l'œuvre.

Brahms quitta Hambourg après s'être disputé avec son mécène et ami TheodorAvé-Lallemant. Ce dernier ne lui avait pas accordé, au cours de l'année 1862-1863, le poste de directeur du 'PhilharmonischenKonzerte' qu'il convoitaitsans avoir jamais présenté officiellement sa candidature au poste. Ceci détériora les relations amicales entre Brahms et Avé-Lallemant. Il se sentait limité dans ses légitimes ambitions et précipita son départ pour Vienne.

I.6 - Les débuts à Vienne.

En novembre 1862, Brahms écrit à son ami J. O. Grimm : « M'y voici ! J'y suis installé, à deux pas du Prater et je puis boire mon vin où Beethoven a bu le sien. ». Brahms se trouva tout de suite 'chez lui' à Vienne et tout de suite le Prater lui plut infiniment avec son animation si diverse. Il y flânait pendant des heures entières. Cependant il n'oubliait point sa patrie : il l'aima toujours d'un amour fidèle et il y eût bien volontiers accepté quelque situation officielle. Ses concitoyens ne lui offrirent jamais la direction d'aucune société musicale. Ce fut une grosse déception pour Brahms. Il souffrit de ce dédain. L'estime des gens de son pays lui eût été plus précieuse que toute marque d'approbation venue d'ailleurs. Il espéra longtemps être rappelé à Hambourg. Il se lassa d'attendre. Mais il ne se résigna jamais complètement, et ce n'est qu'à son corps défendant qu'il finit par s'établir définitivement à Vienne.

Il se produisit dans des programmes virtuoses : Bach, Beethoven, Schumann et joua aussi son célèbre Quatuor en sol mineur opus 25 avec le violoniste Josef Hellmesberger lors d'une soirée privée, qui dira ensuite de lui qu'il est le successeur de Beethoven ('Dasist der ErbeBeethovens'). Brahms n'affectionnait que très peu cet encombrant compliment et craignait d'être considéré comme l'égal de Beethoven. Le défi était vraiment très élevé, et Brahms craignait de trébucher ici ou là.

Il rencontraKarl Goldmark tandis que sa renommée ne cessait de croître. En 1863, Brahms accepta de devenir le chef de chœur de la Singakademie(Académie de chant) de Vienne. Il marqua tout de suite de son empreinte la vénérable structure, faisant jouer des maîtres anciens : Bach, Heinrich Isaac, Gabrieli, Schütz, ou modernes : l' 'Opferlied'de Beethoven et le 'Requiem pour Mignon' de Schumann. Mais, dès juillet 1864, il démissionna de son poste craignant que la lourdeur des charges administratives ne lui vole un temps précieux qu'il entendait réserver à la composition et aux voyages.

Depuis 1864, la mère de Brahms, la vieille Johanna, s'était séparée de son mari. Son fils lui-même le lui avait conseillé. La différence d'âge et d'humeur avait rendu intolérable la vie commune entre les deux époux. Ce ne fut pas sans chagrin que Brahms crut devoir intervenir pour faire cesser une situation déplorable. Johanna survécut peu à des émotions trop fortes pour sa nature si impressionnable. Quelques mois plus tard, elle succombait des suites d'une attaque. Un ami trouva Brahms chez lui, jouant les Variations Goldberg de Bach en attendant l'heure du train pour Hambourg, la seule œuvre qui, disait-il, lui apportait quelque apaisement. Une fois Brahms à Hambourg, il alla chercher son père, l'amena près du lit où reposait le corps de celle qui n'était plus et, unissant la main du vivant et celle de la morte, il exigea cette suprême, mais illusoire réconciliation.

Son premier réflexe fut de chercher refuge dans la nature. Brahms écrivit son Trio pour piano, violon et cor (naturel) en mi bémol majeur opus 40, créé le 7décembre1865 à Karlsruhe par le corniste Segisser, le violoniste Ludwig Strauss et le compositeur au piano. Brahms écrivit à son ami Dietrich : « un matin je marchais, et au moment où j'arrivais là le soleil se mit à briller entre les troncs des arbres ; l'idée du trio me vint à l'esprit avec son premier thème ».

À ce moment, Brahms vécut très vivement la sensation de sa solitude morale. « Je n'ai plus de mère ; il faut me marier », disait-il. Il regretta d'avoir laissé trop vite échapper l'occasion qui s'était présentée quelques années plus tôt. Mais son père songeait à se remarier avec une certaine Caroline Schnack, âgée de quarante et un ans, deux fois veuve déjà et mère d'un garçon de seize ans. A Hambourg, Johannes donna une pleine approbation au projet de son père et le mariage de Johann Jakob avec Caroline Schnack fut célébré en mars 1866, un an après la mort de la pauvre Johanna. Brahms fit un beau cadeau aux nouveaux mariés. Il adopta joyeusement sa nouvelle mère et son nouveau frère. Maintenant, quand il reviendrait à Hambourg, il aurait son 'chez lui' familial. Il oublia son souci, il s'apaisa, il devint presque heureux. Pour clore cet aspect de la vie de Brahms, indiquons que le 11 mai 1872, Brahms perdit son père. Dès lors il reporta sur sa belle-mère les attentions qu'il avait eues jusque-là pour ses parents. Il pourvut à ses besoins et à ceux de son fils, « l'autre Fritz » ; et de temps en temps, il passait quelques jours auprès d'elle. Quand plus tard, il reviendra diriger certaines de ses œuvres à Hambourg, il ne manquera jamais d'amener à la répétition ou au concert Mme Caroline et de lui offrir le bras pour la conduire à sa place, faisant dans la salle une entrée qu'il ne lui déplaisait pas de rendre un peu solennelle.

Par ailleurs, jamais il n'avait cessé de rendre régulièrement visite, tous les ans, à sa vieille amie Clara Schumann. Mais vers 1868,les relations des deux artisteschangèrent quelque peu de caractère. Les filles de Clara avaient grandi, et voulurent être les seules conseillères écoutées ; et Clara Schumann subit, sans s'en apercevoir, leur influence. Les grosses plaisanteries, les manies, le sans-gêne de Brahms agaçaient parfois Clara Schumann. D'autre part, Brahms, qui voyait l'illustre pianiste se fatiguer en d'interminables tournées de concerts, se préoccupait de sa santé alors très ébranlée ; mais il ne sut pas lui faire accepter, en usant des précautions indispensables, l'idée d'un repos utile. Au début de 1868, il lui écrivit une lettre assez maladroite, dont elle fut certainement vexée. Par ailleurs, Brahms s'était épris des charmes de Julie, la troisième fille de Clara, âgée alors de vingt-trois ans, celle même à qui il avait dédié, quand elle avait seize ans, ses variations à quatre mains sur un thème de Schumann.Vers le milieu de juillet 1869, Brahms apprit de Clara Schumann elle-même la nouvelle des fiançailles de Julie avecle comte Victor Radicati di Marmorito. « Il paraissait, raconta Clara, ne s'y être point attendu et resta tout interloqué. » Ce fut une grande émotion pour Brahms et il mit du temps à s'en remettre. Cette déception fortifia son pessimisme à l'égard des femmes dont il avait toujours redouté l'abord. Julie mourut en 1872 de tuberculose.

Entre 1866 et 1868, il partit pour une tournée en Europe. Parmi les œuvres qu'il écrivit après la mort de sa mère, on trouve notamment le Requiem allemandop. 45, composé à sa mémoire, écrit pour l'essentiel à Zurich durant l'hiver, achevé en 1868, et les célèbres 'Danses hongroises 'trop rabâchées à tous nos coins de rue. Le Requiem, qui ne suit pas les textes traditionnels en latin mais contient des extraits de la Bible en langue allemande, a été accueilli avec beaucoup d'enthousiasme lors de sa première représentation à Brême. La publication des 'Danses hongroises', pour lesquelles Brahms s'était inspiré d'airs tsiganes très connus, a presque causé un scandale. En effet, Brahms ayant touché avec celles-ci un public beaucoup plus large qu'avec ses précédentes œuvres, d'autres musiciens, dont son vieil ami Reményi, tentèrent de se faire passer pour les auteurs de ces danses.En 1870, il fit la connaissance de Hans Guido von Bülow, qui le soutint et avec qui il entretint de bonnes relations. Grâce à lui, il entra notamment en relations avec l'orchestre de Meiningen et son admirable clarinettiste Richard Mühlfeld, qui le décida plus tard à revenir sur sa décision de ne plus composer et à écrire quatre œuvres de musique de chambre avec clarinette, dont le quintette que nous étudions ici.

I.7 - Vienne et l'époque des œuvres symphoniques. Les honneurs

En 1857, la direction de la Société Philharmonique de Hambourg était devenue vacante par le départ de son titulaire et, encore une fois, on n'avait point songé à Brahms. Le souvenir de cette nouvelle déconvenue fut certainement pour quelque chose dans la résolution que prit notre compositeur, en 1872, de se fixer à Vienne pour le reste de ses jours. Il y vécut heureux, entouré d'un petit groupe de fidèles : Hanslick, Goldmark, Brüll, Nottebohm, Mandyczewski, Kalbeck.Depuis les premières exécutions du 'Requiem allemand' en 1868, sa réputation était devenue universelle en Allemagne ; son nom était presque populaire.De 1871 à 1874 il conduisit les concerts de la Société des Amis de la Musique.En 1877 il reçut de l'Université de Cambridge et en 1881 de l'Université de Breslau le titre de docteur « honoris causa ».

L'idée de composer une symphonie a certainement germé très tôt dans l'esprit de Brahms. Il avait sans nul doute le sens de l'harmonie à grande échelle et de l'architecture : les œuvres de musique de chambre le démontraient. Mais, outre sa relative faiblesse dans une écriture orchestrale apprise quelque peu empiriquement[13], l'ombre de Beethoven auquel on ne cessait de le comparer le paralysaient. Nous avons vu que son concerto op. 15 pourrait être une symphonie avortée ; il en a la densité et le caractère orchestral. L'heure était cependant venue de se lancer, et Brahms le sentit bien. Il ne pouvait décevoir l'attente de ses admirateurs. Le 'camp adverse' commençait à occuper le terrain avec les œuvres d'Anton Bruckner (1834-1896).

Brahms écrit ses quatre symphonies en l'espace de neuf ans, ce qui est un temps record (bien que, paradoxalement, la composition de sa première symphonie l'ait occupé pendant plus de vingt ans).

[13] Brahms instrumente souvent comme du piano orchestré, ce qui n'est pratiquement jamais le cas de sa musique de chambre, qui porte trace de sa maîtrise du contrepoint. Sur ce point précis, Schumann est merveilleux mélodiquement et harmoniquement, mais moins fin contrapuntiste. Contrairement à Schumann, il use des trombones avec la plus extrême discrétion, mais le cor est omniprésent (souvenir paternel ? jusque là, il n'a écrit qu'une œuvre de chambre avec vents, l'op. 40, et l'instrument était un cor naturel). Considérons par exemple le tout début de sa quatrième symphonie. A un apparent détail près, il est très facile de la réduire pour piano, et de la réduction pour piano, il est élémentaire de remonter à l'orchestration. L' « apparent détail » est la tenue des cors. Si effectivement on veut absolument la transcrire digitalement pour piano, soit on arrive à un résultat injouable soit on est amené à user d'artifices techniques (arpeggiando …) qui déforment complètement la sonorité du passage. Mais si un pianiste veut jouer la réduction sans cette partie de cors, il sera naturellement amené à mettre beaucoup de pédale, et c'est précisément cet effet de pédale que le pianiste Brahms entendait intérieurement et a transcrit par cette tenue de cors. L'expérience est réalisable par un simple pianiste amateur.

En comparaison, vingt-deux années séparent ses deux concertos pour piano, et les symphonies ne sont pas les seules œuvres qu'il ait composées pendant cette période ; en effet, il a également écrit le concerto pour violon, le second concerto pour piano, deux ouvertures et autres musiques de chambre, et enfin deux ans après la création de la quatrième et dernière symphonie, il a créé le double concerto, qui se situe à la charnière de sa dernière période, par une certaine austérité de ton et un caractère mélancoliquement automnal. Finalement cette décennie constitue la période la plus prolifique de Brahms.Sa 'première Symphonie' en do mineur op. 68 fut jouée la première fois le 4 novembre 1876 à Karlsruhe, et la 'deuxième Symphonie' en ré majeur op 73, le 30 décembre 1877 à Vienne.

En 1880, il travailla à deux ouverturesop. 80 et op. 81, desquelles il dira : « L'une pleure, l'autre rit ».

En 1883, lors d'un séjour d'été à Wiesbaden, il termina sa troisième symphonie en fa majeur op. 90 qui dut créée à Vienne elle aussi. Lors d'un autre séjour à Mürzzuschlag en Styrie, il commence dès l'été 1884 à travailler sur sa quatrième symphonie en mi mineur, qui fut jouée la première fois à Meiningen le 25 octobre 1885. Cette œuvre présente la particularité de s'achever par un quatrième mouvement qui est construit sous la forme ancienne de la passacaille dans laquelle Brahms développe trente variations sur un motif de basse emprunté à la chaconne ('Meine Tage in den Leiden') de la cantate BWV 150 de Jean-Sebastien Bach ('Nachdir, Herr, verlangetmich').

En 1886 le gouvernement prussien le nomma Chevalier de l'ordre « pour le mérite » et membre de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin ; et en 1889, sa ville natale, s'apercevant enfin de l'injustice dont elle avait fait preuve à son égard, lui offrit la bourgeoisie d'honneur.

En 1896 il figura sur la liste des associés étrangers de l'Académie française des Beaux-arts, ce qui, vu les circonstances politiques et l'imperméabilité du public français à sa musique[14] (plus encore qu'à celle de Wagner, qui avait certes de nombreux ennemis mais aussi ses ardents soutiens pour des raisons liées au renouveau du langage et à une certaine sympathie symboliste) n'est pas un mince hommage.

I.8 – Séjours hors de Vienne ;la clarinette :les dernières années.

Brahms, éternel voyageur, était un compositeur réputé et un virtuose du piano extrêmement demandé. De ce fait, il disposait de revenus confortables[15]. Il était d'un abord plutôt rugueux sinon asocial[16], au point de parfois indisposer sa chère Clara. Il n'avait aucun goût pour les activités

---

[14] Paul Dukas, pourtant critique connu pour sa bienveillance, écrivit de lui : « Lourd. Germanique. Beaucoup de bière dans sa musique. »

[15] La question des revenus d'un compositeur et une question complexe, dépendant de facteurs souvent aléatoires. Ainsi, une étude permit d'établir que, même avec les droits d'auteur du célébrissime 'Boléro', Maurice Ravel au faîte de la célébrité avait de quoi vivre certes largement, mais pas dans l'opulence. Debussy, jusqu'à son second mariage, eut toujours des problèmes d'argent et se laissa happer par divers pensums musicaux alimentaires. On connaît la situation de Mozart, certes dépensier, à sa mort. Beethoven se plaignait continuellement, apparemment de manière quelque peu exagérée, de problèmes d'argent. Brahms, qui fréquentait souvent des villes d'eau huppées, ne se logeait pas dans des hôtels de prestige peu conformes à son caractère quelque peu asocial, mais un peu loin du centre, dans de jolies auberges campagnardes, comme à Ischl où il composa en 1890 le quintette à cordes op. 111. Ce n'est que lorsqu'il ressentit les premières atteintes sérieuses du mal qu'il chercha à s'étourdir quelque peu dans une vie apparemment plus mondaine.

[16] Saint-Saëns – autre personnalité difficile pour lequel cette visite devait tenir du pensum - rapporte qu'étant allé lui rendre une visite de courtoisie, et son domestique annonçant un « compositeur français », Brahms grommela suffisamment fort pour être entendu : « Il n'y a pas de compositeur français ».

mondaines luxueuses, aussi pouvait-il se permettre de longues villégiatures solitaires hors de Vienne. Beaucoup de ses œuvres furent ainsi composés durant ses voyages, ou commencées en un endroit et terminées ou mises au net dans un autre, cas fréquent chez ce perfectionniste impénitent. Ceci posé, ces lieux de villégiature étaient le plus souvent des stations fréquentées par la bourgeoisie viennoise ou d'autres pays. Aussi n'était-il pas rare qu'il y rencontre certains de ses amis.

Au printemps Brahms quittait souvent Vienne pour l'Italie. Pendant des années il passa l'été en Suisse au bord du lac de Thun ; plus tard ce fut dans une 'cure d'air'très aimée des Viennois, à la station thermale d'Ischl.

A partir de 1881, il alla tous les ans passer quelques jours à Meiningen, invité par Hans de Bülow, qui était devenu son grand admirateur, et reçu avec toutes sortes d'égards à la cour ducale. « Bach, Beethoven et Brahms! » tel était son mot d'ordre, le cri de ralliement, et les musiciens de la chapelle ducale, sous la conduite de leur remarquable chef, menaient ardemment la lutte à travers l'Allemagne[17]. Les Concertos de Brahms, ses Symphonies, ses Ouvertures et ses Variations sur un thème de Haydn formèrent la partie la plus importante du répertoire de concert de Bülow et de ses « Meininger ». Un jour, Bülow n'hésita point à libeller ainsi un programme : « Concert d'abonnement du 3 février 1884. Première partie *:* 3° Symphonie de Johannes Brahms. — Deuxième partie *:* seconde audition de la 3° Symphonie de Johannes Brahms. » Et il fit en effet exécuter l'œuvre deux fois de suite. Pour être tout à fait exact, disons que le programme comportait cinq numéros, et que la symphonie de Brahms y figurait sous le deuxième et le quatrième. Brahms connut alors la popularité véritable. Il l'avait longtemps attendue : elle le grisa un peu. Ce n'était plus le jeune Brahms si timide, si réservé, ou du moins la timidité du Brahms d'aujourd'hui se manifestait d'une autre manière, par l'exagération de la confiance en soi ou plutôt des gestes, des paroles, des attitudes qui l'exprimaient. Maintenant, quand il entrait au milieu d'une assemblée d'artistes, Brahms avait l'allure sans façons d'un homme qui brutalement impose sa supériorité, d'un homme qui sent toute la force de ce fait indéniable : une renommée positive, que cette idée n'abandonne point un seul instant, et qui n'a pas la politesse d'attendre que les autres s'en souviennent. C'est là, à l'orchestre de Meiningen, qu'il rencontra Richard Mühlfeld, clarinettiste solo, qui devait l'inciter à écrire ses quatre dernières œuvres de musique de chambre avec clarinette.

Brahms, jusqu'à la fin, fut un éternel actif. Widmann raconte que, lorsqu'il le recevait chez lui, c'était, certes, une joie pour tous, mais aussi une fatigue : car son étonnante vitalité, physique et morale, finissait par surmener tout le monde autour de lui. Dès l'aube il fallait l'accompagner dans de longues courses à travers la campagne ; après quoi c'étaient les séances de musique, les repas, les visites, de nouveau la promenade ; puis le soir les causeries interminables, les discussions, les projets, les enthousiasmes, les plaisanteries, tout cela jusqu'assez tard dans la nuit ; et après avoir dormi quelques heures, n'importe où, n'importe comment, au besoin sur un sofa, Brahms était prêt à recommencer; et il réveillait ses amis de bon matin pour une nouvelle journée aussi bien remplie que la précédente.

Pendant cette dernière période, Brahms a essentiellement composé de la musique de chambre. En 1886, il devint président d'honneur de l'association des musiciens de Vienne. Pendant les vingt dernières années de sa vie, Brahms, qui a était devenu une personnalité influente de la scène

---

[17] Brahms aurait pu tirer profit de cette amitié respectueuse pour parfaire son écriture orchestrale. Mais à cette date, l'essentiel de son œuvre symphonique était écrite, dans un style qui était ce qu'il était, mais qu'il maîtrisait. Il eût fallu faire des révisions, qui n'auraient probablement pas été du goût de ses éditeurs et qui, dans le fond, ne semblaient pas intéresser Brahms.

musicale internationale, était admiré et vénéré en tant que pianiste, chef d'orchestre et compositeur. Il reçut de nombreuses distinctions et propositions pour devenir membre d'honneur. Il les commenta en ces mots : « Je préfère penser à une belle mélodie que recevoir l'ordre de Léopold ».

Des amis communs firent se rencontrer Brahms et Bruckner dans une taverne viennoise réputée, 'Au hérisson rouge'.Les points communs qui lesrelient, dans cette Vienne fin de siècle, étaient certainement leur goût immodéré pour la bière qu'ils consommaient abondamment et leur vie d'éternels vieux garçons loin du luxe et des honneurs. La rencontre fut courtoise, d'une franchise mi-convenuemi-bourrue, mais tourna court. Bruckner était bien trop timide pour entrer dans un débat de fond. Ce dernier réagit poliment et dit à ses amis : « Que voulez-vous, il est Brahms : respect ! ». Brahms fut plus direct à propos du compositeur catholique : « C'est un pauvre fou qu'ont sur la conscience les ensoutanés de Saint Florian ».

En janvier 1888 il rencontra Tchaïkovski et Grieg, mais le courant ne passa pas avec les deux hommes. « De notre point de vue russe, Brahms manque de toute invention mélodique », écrivit le premier[18]. Les commentaires de Brahms, à son habitude, ne furent pas cléments non plus. Toutefois, de passfge à Vienne lors de la phase terminale de la maladie de Brahms, Grieg se montra fort dévoué, passant de longues soirées avec le malade.

Il passa l'été suivant au bord du lac de Thun, où il composa sa troisième sonate pour piano et violon op. 108 qui fut jouée, ainsi que les deux premières, devant la famille royale de Hanovre ce même été.

Pour les étés qui suivirent, il s'installa dans la ville d'eaux d'Ischl, où il avait trouvé un petit logement en dehors de la ville. C'est là qu'en 1890, il composa son quintette à cordes op. 111, qui compte parmi les plus hauts chefs d'œuvre de ce genre avec le six qu'écrivit Mozart, plus d'un siècle avant lui. Sentant le besoin de repos et ses forces décliner, il décida d'arrêter de composer, et de fait il rentra à Vienne en septembre et y mena une vie assez atone, sortant peu, lisant beaucoup, voyant quelques amis.

Mais c'était sans compter sur son voyage à Meiningen où il se rendit début 1891, s'installant au palais ducal. On fit naturellement beaucoup de musique. Il retrouva le clarinettiste virtuose Richard Mühlfeld, qu'il avait connu quelques années auparavant, mais le courant passa entre les deux hommes. Il fut séduit par le jeu de l'instrumentiste et par l'instrument lui-même, comme s'il le découvrait à la manière dont, enfant, il découvrait les instruments de musique avec son père. Il s'en fit montrer toutes les possibilités. Il rentra à Vienne, ne parlant de rien à personne et ne travaillant pas. Puis, il ; reparti pour Ischl en 1891 et là reprit son activité créatrice. Il reprit donc la plume et écrivit ses quatre dernières œuvres de musique de chambre :très rapidement en 1891 le trio pour piano, violoncelle et clarinette op. 114, et le quintette pour clarinette et cordes op. 115, dont il est question ici ; en 1894 les deux sonates pour clarinette et piano[19] op. 120. Le trio et le quintette furent donc terminés à Ischl, durant l'été de 1891, peu de temps après qu'il n'eût rédigé son testament.

---

[18] Il reste vrai que si nous regardons le répertoire des virtuoses russes, et par ailleurs de par notre expérience personnelle de l'intense vie musicale de ce pays, Brahms y tient peu de place.

[19] Brahms admettait que ces sonates puissent être jouées à l'alto, ce qui est techniquement faisable (Brahms en a réécrit pour alto certains passages), et conforme aux mœurs de l'époque ; Schumann avait, de la même manière, toléré des substitutions à certaines de ses œuvres de musique de chambre pour bois (Romances pour hautbois et piano op. 94, Fantasiestücke op 73 pour clarinette et piano), ainsi que Beethoven pour son trio op. 11. Mais il est évident à l'audition que l'écriture est nullement idiomatique de l'alto, et que bien des traits propres à la clarinette ne sonnet pas bien sur l'instrument à cordes. C'est notamment le cas des notes les plus graves, dramatiques et mystérieuses à la clarinette,

Brahms devait apprendre une nouvelle terrible : Le 20 mai 1896, l'amie intime de toute une vie, Clara Schumann, s'était éteinte en écoutant son petit-fils interpréter la romance op. 28 n° 2 de son grand-père. Brahms se précipita, mais par suite d'erreurs ferroviaires qui, avant Bonn, le menèrent à Linz et Francfort, il n'arriva que pour les ultimes pelletées de terre sur le cercueil de l'amie intime de toujours.

Il avait vécu jusqu'à soixante ans comme un enfant ou du moins comme un homme jeune et plein de vie pour qui l'idée de la mort n'avait point encore de sens. Cette bienheureuse ignorance, il chercha, malgré cet irréparable choc, malgré les défaillances du corps, malgré le mal qui ruinait visiblement l'organisme, à la prolonger encore. Il se raidit contre les premières atteintes de l'ennemie. Il chercha à s'étourdir. Il multiplia ses sorties, ses visites aux amis, ses dîners en joyeuse compagnie. Plus que jamais on le vit au théâtre, au concert, dans tous les lieux où le bruit, les lumières, le mouvement pouvaient le divertir et chasser la crainte qu'il ne voulait pas s'avouer.

Un jour enfin il fut bien forcé de reconnaître qu'il était malade, et de consulter. Il passait alors l'été à Ischl, avait fait une trop longue marche et fut extrêmement malade pendant la nuit. Le médecin diagnostiqua une maladie de le vésicule biliaire. Brahms pensait pouvoir la soigner par une grande cure. Mais, mû par un sombre pressentiment, le médecin pensa qu'il ne la supporterait pas et l'envoya se faire soigner à Carlsbad. Des amis à Vienne consulytèrent un spcialiste de renom qui donne le même conseil. Bien que fort souffrant déjà, Brahms écrit en septembre à Hanslick : « Je suis reconnaissant à mon mal de m'avoir fait connaître enfin le célèbre Carlsbad. J'ai le bonheur de jouir ici d'un temps magnifique, comme si nous ne l'avions pas eu déjà tout l'été. Avec cela, j'habite une charmante demeure et je m'y trouve avec les gens les plus aimables. ». Le médecin qui l'examina deux fois à Carlsbad diagnostiqua un cancer du foie. Il ne supporterait pas la grande cure. Sans évveiller l'attention du malade, il lui conseilla un traitement léger, un retour à Vienne, lui faisant promettre de revenir dans quelques mois, mais pensant intérieurement : « Mon pauvre Brahms, où serez-vous dans quelques mois ! ». Le 3 septembre 1896, sous le numéro 1033, il nota la condamnation : « Hr. Johannes Brahms – Wien. Hep.hyp.m. »

Le mal cependant augmentait. Quand Brahms revint à Vienne début octobre, les médecins se prononcèrent définitivement : c'était un cancer du foie. Le médecin d'Ischl avait eu un juste pressentiment, et celui de Carlsbad un diagnostic exact : Brahms était perdu. Lui seul l'ignorait encore. Il voulut continuer ses promenades quotidiennes, mais sa démarche devenait très pénible. Il fréquenta Grieg de passage à Vienne, jadis peu apprécié pourtant, passant de longues soirées avec liui. Il ne put bientôt plus sortir qu'en voiture. Il se sentait maintenant bien mal et avait de terribles pressentiments.

Il assista, le 2 janvier 1897, au concert du Quatuor Joachim, où son Quintette en sol majeur op.111 fut exécuté avec un succès extraordinaire. Il se montra le 7 mars au Concert Philharmonique. Il n'était déjà plus que l'ombre de lui-même : « On commençait, raconte Hanslick, par la symphonie de Brahms en mi mineur. Aussitôt après le premier morceau, ce fut une telle tempête d'applaudissements que Brahms dut paraître au bord de la loge directoriale et saluer le public. L'ovation se renouvela après chacun des quatre morceaux ; et, après le final, elle menaça de s'éterniser. Un sentiment de profond respect et de douloureuse sympathie avait envahi l'assemblée entière et nous avions tous l'impression très nette que, dans cette salle, nous applaudissions pour la dernière fois le pauvre maître aimé... »

---

rauques sur la corde en Ut de l'alto. De nos jours, l'alto a gagné un répertoire suffisamment large pour que cette fâcheuse liberté tombe en désuétude.

Peu de temps après, Brahms dut renoncer complètement à sortir de chez lui : ses jambes ne pouvaient plus le porter. Les médecins faisaient tout pour éviter de ravir à leur malade l'espoir de laguérison. Quatre jours avant sa mort, il écrivait encore courageusement à sa belle-mère, sur une carte, au crayon : « Chère mère, j'ai dû me recoucher un peu et, à cause de cela, je n'écris pas facilement. Mais n'aie aucune inquiétude. Il n'y a rien de changé et, comme d'habitude, j'ai seulement besoin de patience. »

Le 2 avril, il perdit conscience et le lendemain, à 9 heures 3/4 du matin, il chercha à dire quelque chose à sa gouvernante mais n'y parvint pas. Ses yeux se remplirent de larmes, il pencha la tête sur le côté et s'éteignit doucement. Il allait avoir 64 ans.

II – LA MUSIQUE de CHAMBRE de BRAHMS avant 1891.

II.1- Questions de style

Brahms a abordé la musique de chambre dès l'enfance. Dans un concert organisé par son père en 1843, il interpréta la partie de piano du quintette de Beethoven op. 16, et un des quatuors avec piano de Mozart. En 1851 furent données deux de ses propres compositions, et c'est ne tant que compositeur et exécutant de musique de chambre qu'il se présenta à Vienne en 1862 avec les quatuors avec piano op. 25 et 26[20]. Il continua toute sa vie, avec le clarinettiste Mühlfeld après leur rencontre.

La première pièce de musique de chambre de Brahms est le trio en Si majeur op. 8, dont la première eut lieu à New York en 1855. Tout au long de sa vie, ce fut la musique de chambre qui véhicula ses idées les plus nouvelles. Au début des années 1860, ce fut à travers la musique de chambre qu'il considérait s'opposer le mieux à la 'nouvelle école' germanique[21]. A la fois forme traditionnelle et lieu d'élaboration de sections thématiques nouvelles, c'est elle qui fait de lui le pont entre Beethoven et Schoenberg, revendiqué par ce dernier. A y regarder de près, la 'Nuit transfigurée' op. 4 de Schoenberg peut paraître narrative puisque fondée sur un poème de Richard Dehmel, mais le développement thématique est typiquement post-brahmsien. De la même manière, son premier quatuor à cordes op. 7 et sa première symphonie de chambre op. 9, télescopant leurs quatre mouvements en une forme unique complexe peuvent sembler extérieurement inspirés de la sonate en si mineur de Liszt et au-delà de la 'WandererFantasie' de Schubert, mais c'est une vue à la surface des choses ; le travail thématique qui assure la solidité de ces édifices postromantiques est typiquement post-brahmsien[22].

---

[20] Ce dernier est sa plus longue œuvre de musique de chambre.

[21] IL fallut attendre 'la nuit transfigurée' op. 4 (1899) de Schoenberg pour que la musique de chambre connaisse une synthèse entre les langages de Brahms et de la 'nouvelle école allemande', dans une formation chère à Brahms : le sextuor à cordes.

[22] Pierre Boulez jugeait que les 'Variations' op. 31 de Schoenberg, qui sont la première grande œuvre sérielle jamais écrite pour grand orchestre, étaient « assez brahmsiennes ». Au delà de l'apparente provocation typiquement boulézienne liée à la différence radicale de langage et notamment à l'absence de tonalité, sur le strict plan du travail thématique, ce n'est pas faux. Elles se rapprochent aussi de modèles tels que Beethoven, Schumann ou Franck (dont on doute que Schoenberg l'ait apprécié, voire connu) par la présence d'une grande variation amplificatrice à la fin, et en ce qui concerne les 'cycliques' français, par la présence d'une introduction au thème-série élaboré progressivement jusqu'à un climax débouchant sur l'énoncé du thème. On trouve beaucoup d'introductions lentes chez la classiques viennois (voir par exemple la 39° symphonie de Mozart en Mi bémol majeur K. 543, son quatuor 'Les dissonances' en Ut majeur K. 465, ou la 7° symphonie

Comme exemples de cette modernité, les musicologues ont cité la mélodie d'ouverture du sextuor op. 36, les progressions harmoniques du troisième mouvement du quatuor en ut mineur op. 51 n°1, ou encore les originalités formelles du troisième mouvement du trio pour piano et cordes en Ut majeur op. 87 et du second mouvement du quintette à cordes op. 88. Sa musique de chambre a un aspect quelque peu autobiographique car on peut y lire ses relations avec ses prédécesseurs, ses préoccupations musicales majeures, et le développement de sa personnalité de compositeur. Les musicologues ont observé que ses sources d'inspiration étaient Beethoven et Schubert plutôt que Mendelssohn et Schumann, la puissance de l'un auquel il apportait une certainesensualité,et la beauté sereine de l'autre auquel il apportait une certaine dimension dynamique et symphonique. Anecdotiquement, des allusions tsiganes et des chants populaires allemands apparaissent au début des années 60 dans les deux premiers quatuors avec piano et dans le quintette avec piano. Son ethos est plus protestant, plus typique de l'Allemagne du nord que chez les viennois ou chez Mendelssohn. La veine lyrique couplée à la puissance dramatique et structurelle est un trait majeur du quintette avec clarinette.

II.2 – Procédures formelles

Les procédures formelles de Brahms sont souvent complexes, comme dans le premier mouvement de la sonate pour clarinette et piano en fa mineur, où la forme sonate et les variations se combinent. Brahms recommandait de prêter attention à l'influence d'un thème sur les formes sonate de Beethoven[23], en faisant le parallèle avec Schubert. Pour Brahms, on ne construisait pas une forme sonate à partir d'un schéma abstrait ; elle était le résultat de la croissance logique d'un thème. Les préoccupations d'unité structurelle chez Brahms peuvent se trouver dans les relations croisées des premier, troisième et quatrième mouvements du quintette avec clarinette, entre ce que nous appellerons des 'cellules'. Les formes fondées sur le principe du contraste (comme les formes ternaires et le rondo) tendent à avoir des liens thématiques entre sections, comme dans les mouvements centraux du quintette. Les textures et formes de Brahms sont complexes. A la différence des auteurs classiques qui fondaient leurs œuvres de musique de chambre sur un noyau d'un ou deux groupes centraux, Brahms n'en usait pas. A l'intérieur des différents ensembles, c'étaient les instruments qui aidaient à générer, mettre en forme et colorer les idées. Brahms utilisait toujours les possibilités texturales de son instrumentation pour articuler et souligner l'argument musical.

Bien qu'il y ait eu des changements importants de genres, formes et harmonies tout au long de sa vie créative, c'est son traitement de la mélodie qui englobait les phases principales de son travail compositionnel. Son évolution le porta à un développement toujours plus significatif des thèmes eux-mêmes. De plus en plus de notes avaient de plus en plus de signification. Dans sa période finale, on a pu parler de « densité mélodique » d'une espèce différente de celle de ses périodes précédentes. L'intensité de la splendeur mélodique devient le trait prédominant. Des musicologues ont souligné le faitqu'un mouvement tel que le premier de la deuxième sonate pour clarinette et piano montre une

---

de Beethoven, ainsi que la plupart des symphonies de Haydn) mais elles ont davantage pour objectif d'agir par contraste plutôt que de préparer la thématique du mouvement qui suit.

[23] Cette interaction entre langage et forme sera un des problèmes cruciaux de la musique du XX° siècle, comme nous le verrons plus loin. Au XIX° siècle, les compositeurs ont trop souvent voulu faire entrer dans une forme sonate pensée abstraitement des musiques – en particulier des thèmes 'fermés'- qui n'étaient pas faites pour elle : d'où des faiblesses passagères mais sensibles, notamment aux points d'articulations de la forme. De très grands noms tels que Chopin, Schumann, Dvorak, Grieg, Tchaïkovski y succombèrent. Seuls Schubert, Mendelssohn et Brahms, de par la ductilité de leur langage (certes liée à des caractéristiques très différentes) surent éviter cet écueil.

fusion de la présentation et du développement mélodique comme on n'en trouve nulle part ailleurs, chez Brahms ou chez d'autres[24].

II.3- La musique de chambre avec vents.

Le trio pour violon, cor et piano op. 40 est particulièrement important lorsqu'on veut étudier la musique de chambre avec clarinette. Il représente en effet sa seule réalisation de musique de chambre avec instrument à vent (celui dont jouait son père) avant le quintette pour clarinette et cordes op. 115. Brahms, comme Beethoven, avait senti que la musique de chambre avec cordes et éventuellement piano était celle qui convenait le mieux à leur esprit créateur. Alors que diverses formations avec clarinette avaient été écrites avant Brahms, la combinaison de l'op. 40 était inédite[25]. Même la sonate pour cor et piano de Beethoven (que Brahms jouait et appréciait) était d'un caractère très différent. La partie de cor de Brahms avait été inspirée par le principal corniste de Detmold, August Cordes, dont le jeu moelleux faisait l'admiration de Brahms. Terminé en 1865, soit plus d'un quart de siècle avant le trio et le quintette avec clarinette, le trio avec cor illustre ses préoccupations de couleur orchestrale, où le cor joue un rôle si particulier. Le trio était expressément destiné au 'Waldhorn' sans pistons, que Brahms préférait au 'Ventilhorn' techniquement plus perfectionné[26]. Sa sonorité donnait au trio une couleur romantique bien différente du trio avec cordes, et en sus de cela Brahms sut transformer les faiblessesdu cor naturel en vertus. Cette compréhension intime de ses propriétés était déjà évidente dans ses chants op. 17pour trois voix de femmes, deux cors et harpe (un instrument très rare chez Brahms) de 1862. L'écriture du cor chez Brahms laisse entrevoir la manière dont il traitera la sonorité de la clarinette qui, bien que plus agile, demande une pareille appropriation. Le thème initial du trio a un aspect romantique marqué[27], typique du cor dans sa veine poétique. On ne ressent nulle part dans cet œuvre le fait que le cor soit plus limité et moins agile que n'importe quel autre instrument. Les thèmes principaux sont adaptés à la série des harmoniques,avec un usage économe des tessitures extrêmes et un sens précis de l'usage des sons bouchés.Brahms avait parfaite conscience de la nature propre des sons ouverts et bouchés et de la nécessité pour l'exécutant de les maîtriser parfaitement pour exécuter de la musique de chambre. Le cor dicte également sa carrure rythmique au matériau musical, Brahms utilisant son poids à des fins d'accentuation.

La forme elle-même est affectée par le cor naturel. Exceptionnellement, le premier mouvement n'est pas de forme sonate, mais est remplacé par un plan en sections : le thème principal est présenté trois fois, sous des formes et des tonalités variées, entrecoupées d'un thème subordonné agité, 'poco piu

---

[24] Encore une fois, on peut émettre à juste titre toutes les réserves que l'on voudra au niveau du langage, mais en prenant beaucoup de distance on voit ce que Schoenberg a retenu de Brahms.

[25] Il faudra attendre le trio de 1982 de György Ligeti pour retrouver la même combinaison (voir plus loin)..

[26] Cet instrument, muni de deux puis de trois pistons, permettait de jouer toutes les notes chromatiques et était plus juste dans l'échelle tempérée que le cor naturel, qui émettait les harmoniques, et donc ne convenait pas parfaitement au système tempéré. Néanmoins, la querelle fut vive entre partisans et détracteurs de l'un et de l'autre. A titre d'exemple, l'orchestre de 'Tannhäuser' de Wagner use de deux cors naturels et deux cors à pistons, compromis de pure circonstance qui est évidemment peu convaincant pour une oreille subtile et puriste. De nos jours, on utilise quasiment toujours le cor à pistons qui donne pleine satisfaction dans n'importe quel répertoire. Ecrire pour exploiter le contraste entre les deux types de cors est une subtilité quelque peu artificielle, comme chez Ligeti (1923-2006) dans son 'Hamburg concerto' pour cor, et quatre cors naturels dans l'orchestre, qui génère des sons non harmoniques en mélangeant les spectres harmoniques de cors naturels accordés différemment (1999, révision 2003). C'est faire de manière empirique donc forcément limitée et de manière quelque peu arbitraire ce que les compositeurs de l'école 'spectrale' font sur des bases technologiques bien plus solides – ce qui n'enlève rien à la qualité musicale du concerto de Ligeti.

[27] Ligeti usera similairement d'une légère déformation du 'Liebewohl' de la sonate op. 81a de Beethoven.

animato'. Le sujet principal monumental a ainsi plus d'espace pour se développer. Le scherzo et le finale sont tout pénétrés de thèmes inspirés des cors de chasse, tandis que l' 'adagio mesto' est largement reconnu comme l'un des mouvements lents les plus subtils et aux sentiments les plus profonds de Brahms. Sa mélancolie préfigure bien des éléments du trio et du quintette avec clarinette, et vers la fin il y a une claire anticipation du finale qui suit, anticipant les éléments cycliques du quintette avec clarinette.

L'adoption par Brahms du cor naturel – à la différence de ses collègues progressistes – revêt un intérêt spécial dans le climat d'authenticité historique actuel. Quelque quarante ans après la mort de Brahms, il y eut au moins un musicologue[28] pour considérer qu'écrire librement pour le cor à pistons (comme pour une flûte ou une clarinette) appauvrissait la nature de l'instrument, et que le fait d'écrire des passages sentimentaux chromatiques montrait que les compositeurs oubliaient son histoire, son caractère, son style et sa personnalité propre. Mais le Trio fut vivement critiqué dans l' 'Allgemeine musikalische Zeitung' de Leipzig au nouvel an de 1867, suite à une exécution du 15 décembre avec Clara Schumann au piano, Ferdinand David au violon et Friedrich Gumbert au cor. Le rédacteur en était son propre éditeur, le critique et compositeur conservateur SelmarBagge,qui admettait que l'œuvre 'allait droit au cœur', mais n'aimait pas son atmosphère et sa faiblesse rythmique, ni même la sonorité générale de l'œuvre : selon lui, Brahms aurait mieux fait d'utiliser une clarinette plutôt qu'un cor. Comparant avec son idole Beethoven, Bagge avouait son enthousiasme seulement pour le trio du scherzo, qu'il décrivait comme du Brahms authentiquement lyrique. La postérité l'a largement désavoué ; le Trio a gagné ses lettres de noblesse tant auprès des auditeurs que des exécutants. En comparaison, le trio avec clarinette a mis plus de temps à être apprécié.

II.4 – La musique de chambre avec cordes

Brahms écrivit le quintette avec clarinette après une vie consacrée à la musique de chambre avec cordes, tirant parti de sa relation étroite avec le violoniste Joachim. C'est lui, par exemple, qui le convainquit que le quintette op. 34 serait trop difficile et manquerait de relief dans sa version originale pour cordes seules. Brahms versa alors dans l'extrême opposé, la transformant en Sonate pour deuxpianos ; il la joua en public avec Tausig en avril 1864. Ce fut un échec. C'est le chef d'orchestre Hermann Levi qui suggéra à Brahms de remanier l'œuvre pour quintette avec piano. Clara Schumann, qui était enthousiasmée par la version originale, lui demanda de suivre les conseils de Levi et de retravailler son œuvre. Contrairement à ses habitudes, Brahms suivit le conseil. Joachim fut également étroitement associé à l'écriture de la partie de violon solo du concerto op. 77 dans les mois précédant la création en 1879, Brahms gardant cependant le dernier mot. Le finale est un rondo de style tsigane, rendant hommage à un concerto de Joachim dans ce style. Plusieurs exécutants prestigieux de musique de chambre louèrent par la suite l'art souverain de l'écriture des cordes chez le chambriste Brahms.

De 1854 à 1890, la musique de chambre de Brahms pour piano et cordes comprit trois trios, trois quatuors et un quintette, en plus de trois sonates pour violon et piano et deux pour violoncelle. Celle pour cordes seules comprend deux sextuors op. 18 (1862) et op. 36 (1866), les deux quatuors op. 51 (1873) et celui op. op. 67 (1876), et les quintettes op. 88 (1883) et op. 111 (1891). Si les sextuors sont proches des sérénades orchestrales, les œuvres avec piano sont plus symphoniques. Le quintette avec piano op. 34 représente une synthèse particulièrement réussie entre le lyrisme et l'élan rythmique. Le critique MacDonald a montré qu'une de ses forces principales tenait dans le fait que

[28]Mason, 'the chamber music of Brahms', p. 83.

beaucoup de son matériau était fondé sur l'intervalle de seconde mineure, dont la montée ou la descente ont toujours été liées aux troubles émotionnels. Ceci est aussi un trait caractéristique du quintette avec clarinette. C'est la forme la plus élémentaire de ce que nous étudierons longuement plus loin sous le nom de 'cellule' et 'forme cyclique'.

Brahms s'est toujours montré prudent en traitant le quatuor à cordes. Tovey a suggéré qu'il avait grande difficulté à réduire sa grande densité harmonique et polyphonique aux limites de quatre instruments à cordes solistes. Bien que les quatuors aient été décrits avec enthousiasme comme logiques, progressistes, éloquents et subtils, ils n'ont jamais atteint les sommets de ses autres œuvres de musique de chambre ou des symphonies. Dans son article célèbre 'Brahms le progressiste', Arnold Schoenberg a montré que Brahms était « un grand innovateur dans le langage musical ». Sa prise en compte du principe de 'développement par variation' comme processus thématique prend comme exemple l' 'andante moderato' du quatuor en la mineur. Schoenberg définit cette technique comme « rien d'autre qu'un remise en forme permanente d'une forme de base … il n'y a rien dans une pièce de musique que ce qui provient du thème, jaillit de lui et peut être retracé jusqu'à lui, ou pour le dire de façon plus stricte rien que le thème lui-même …. Les différentes formes et caractères proviennent du fait que la variation peut être menée de bien des manières différentes ». C'est ce que nous nommerons des 'cellules'. Schoenberg marqua une admiration spéciale pour l'harmonie du quatuor en ut mineur, citant un extrait du premier mouvement au début de son article. D'autres ont souligné leur sentiment d'économie découlant presque immédiatement des relations thématiques entre les quatre mouvements. Il a été dit qu'il y a non seulement une unité, mais un réel processus actif tout au long de l'œuvre, le finale n'ayant pas à proprement parler de développement parce que celui-ci avait déjà eu lieu en fait dans les mouvements précédents. C'est probablement là le premier exemple dans lequel Brahms se montre soucieux de processus thématique à grande échelle, plutôt que de rappels ou transformations. Dans le premier mouvement du quatuor en ut mineur, il y a une forte proportion de ce qu'on peut appeler un travail non mélodique. Un idiome d'une plus grande concentration et ses procédures cycliques annoncent certains éléments du quintette pour clarinette. L'impulsion lyrique de Brahms revient pleinement dans cette dernière œuvre. On peut noter en passant qu'un tel parallèle formel se produit dans les variations finales du quatuor en Si bémol op. 67 qui (comme celles du quintette avec clarinette) inclut des références au début du premier mouvement.

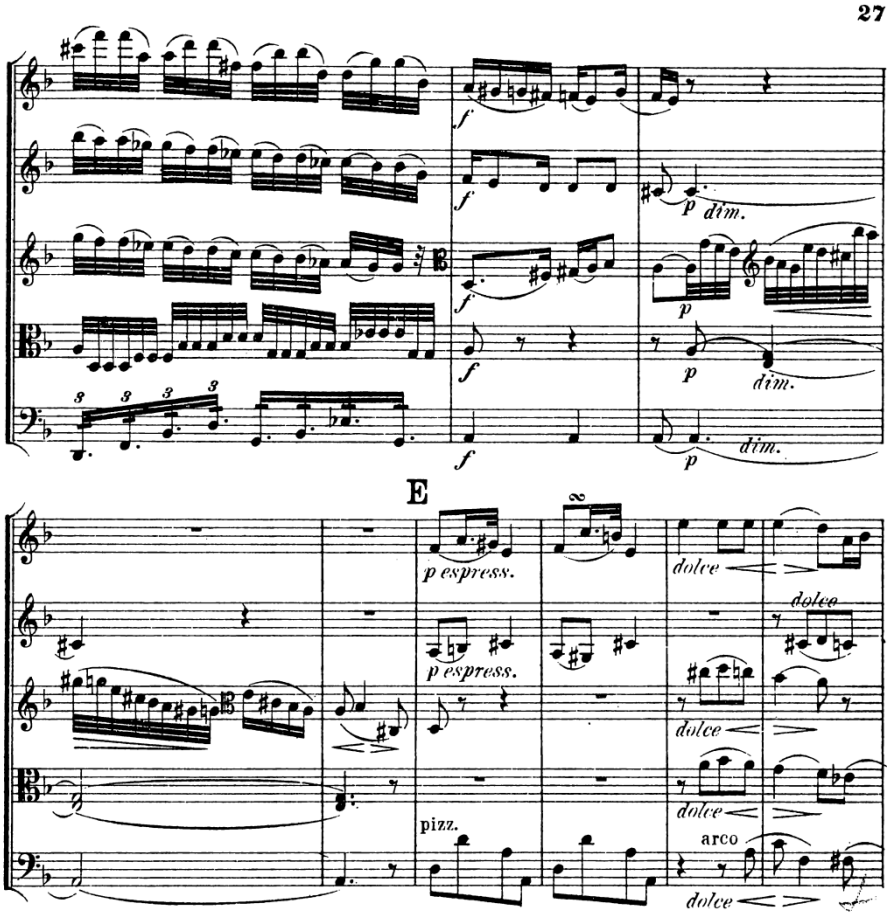
Dans les deux quintettes à cordes, on peut observer un retour à l'écriture plus concertante des deux sextuors, un élément romantique qui se combine une fois de plus avec un travail d'orfèvre formel et contrapunctique. Bien que généralement déprécié, Brahms était fier de son quintette op. 88, le décrivant à Clara Schumann comme l'une de ses œuvres les plus parfaites.

II.5 – Loupe sur le quintette à cordes op. 111.

On peut tracer des parallèles stylistiques entre les musiques de chambre et symphoniques de Brahms tout au long de sa vie, d'une manière héroïque, lyrique et plus abstraite jusqu'à une manière de type tsigane qui refait surface dans le double concerto et dans le quintette op. 111. Ce dernier devait être le chant du cygne de Brahms ; son style et son caractère sont donc importants quand on veut étudier le quintette avec clarinette. Brahms avait rédigé son testament et comptait passer son temps à réviser son œuvre passée. Le finale du quintette à cordes rappelle le style tsigane du célèbre rondo du quatuor avec piano op. 25[29], tandis qu'ailleurs dans l'œuvre on peut observer une combinaison de

[29] Schoenberg a rendu à Brahms le touchant hommage d'orchestrer ce quatuor d'une manière éblouissante, bien loin de l'orchestration équilibrée mais généralement terne de Brahms.

sentiments de type slave et d'états d'âme germaniques. L'op. 111 aurait constitué une magistrale signature finale, montrant Brahms, à son sommet, donner de quoi méditer à ses successeurs. Par dessus tout, il y a une plasticité dans les idées et une virtuosité dans le maniement de l'ensemble qui semblent se développer à partir de l'écriture de solistes du double concerto pour surpasser toute sa musique précédente pour cordes seules.Quand le quintette avec clarinette apparut après la rencontre avec Mülfeld, il montra beaucoup de points communs avec l'op. 111, en particulier dans l'écriture des cordes et ses associations avec le style tsigane. Les deux œuvres partagent une sophistication commune dans l'écriture et le phrasé thématique et harmonique, Brahms ayant introduit dans l'op.111 un type d'égalité qu'on ne rencontre que dans des contextes purement contrapunctiques[30].



Quasi-cadence du premier alto aux mesures 66-67 du second mouvement du second quintette à cordes op. 111 de Brahms qui semble anticiper les cadences quasi-improvisées du 'quasi lento' de la section 'piu lento' du second mouvement de son quintette pour clarinette et cordes op. 115.

La construction du premier mouvement est une illustration du caractère avancé du quintette. Elle commence par une cellule de 16 mesures en évolution constante, qui est sans exemple dans sa musique précédente.Le début déborde d'énergie. D'autres œuvres de musique de chambre bien connues de Brahms débutent de la même manière au violoncelle : l'olympienquintette à cordes en Ut majeur K. 515 de Mozart (lui-même inspiré d'un quatuor de Haydn), le puissant quatuor à cordes en Fa majeur op. 59 n° 1 de Beethoven, mais aucun ne le fait avec autant d'énergie. Cette puissante

[30] On se rappelle ses études d'anciens maîtres du contrepoint durant la maladie de Schumann ; voir chapitre I.

idée d'ouverture marque un mouvement non d'expansion lyrique, mais d'extrême économie. L'exposition se termine par un passage fluide et syncopé qui anticipe directement le passage équivalent du quintette avec clarinette. Le développement est typique de cette période en mettant en évidence de forts contrastes de texture et de dynamique. Le finale combine avec esprit les formes sonate et rondo, posant le matériel tsigane sur un tissu harmonique complexe. Dans la remarquable coda, le premier violon domine le tout avec un véritable élan tsigane, après des passages de danse et de virtuosité. Si Brahms avait eu quelque chose à apprendre de Dvorak[31] (dont il étudiait la musique de chambre avec attention) cela aurait été la manière de traiter les aspects académiques avec légèreté, art que nous retrouvons avec évidence dans les quintettes à cordes. L'individualité harmonique du mouvement lent (dans lequel nous trouvons des progressions de type modal) fut remarquée tout de suite par Joachim, et l'effet orchestral de sa section médiane passionnée appelle la comparaison immédiate avec le quintette avec clarinette. Une quasi-cadence de l'alto avant l'exposition finale du matériau principal semble particulièrement proche de l'idiome du mouvement équivalent dans le quintette 'avec clarinette 'section 'quasi lento', voir exemple ci-dessus et plus bas).

La correspondance entre Brahms et Elisabeth vonHerzogenberg donne des indications sur ses réactions immédiates au nouveau quintette. En octobre 1891 (avant de l'avoir entendu) elle comparait l'œuvre avec le quintette précédent, le trouvant plus beau, admirant son aspect compact, les proportions exquises de son premier mouvement et sa structure claire dans laquelle rien n'apparaissait superflu. Le finale la poussait à remarquer que « la personne qui avait inventé tout cela devait se sentir le cœur bien léger. On dirait que vous avez célébré – disons votre trentième anniversaire ». L'ayant entendu en décembre, elle trouva que les mouvements centraux étaient les plus délicats dans leur unité d'émotion, de vigueur et d'effet. Dans le premier mouvement, elle sentait le violoncelle protester contre tout l'effort qui lui était demandé.

Brahms conserva son texte initial, en dépit de doutes sur l'équilibre global en début de l'œuvre, que l'on considère aujourd'hui comme vibrant et riche plutôt que mal pensé de quelque façon que ce soit. Joachim en avait progressivement assimilé les difficultés, et il en faisait comme une explosion extrêmement puissante de pensées de la plus haute inspiration. Mason[32] pensait qu'avec la sonate pour piano et violon en ré mineur qui le précédait immédiatement, il représentait le sommet de la production de Brahms, un point après lequel, malgré la beauté automnale du quintette avec clarinette, la courbe commençait à redescendre. Il disait que dans toutes les ouvres pour clarinette, il y avait un état d'esprit plus retenu, une beauté plus triste, plus réfléchie, tandis que l'op. 111 montrait Brahms au sommet de sa puissance technique et de son énergie vitale. Jamais auparavant il n'avait écrit avec une telle maîtrise et des pensées plus élevées. L'œuvre représentait sa dernière expression d'une pleine humanité dans sa richesse de cœur. Mais comme il apparaît des divers jugements portés sur le quintette pour clarinette, en dépit d'un accord sur le jugement concernant l'op. 111, le point de vue de Mason sur le premier n'a jamais été pleinement partagé.

---

[31] Réciproquement, comme nous l'avons noté, Dvorak aurait pu apprendre de Brahms la manière d'adapter la forme sonate aux idées musicales, et notamment aux points d'articulation. En dehors de la musique de chambre, Brahms aurait pu apprendre de Dvorak l'art d'une orchestration plus colorée, ainsi que des idées d'utilisation de certains instruments. Ainsi, après l'audition du splendide Concerto pour violoncelle op. 104, à l'extrême fin de sa vie, il déclara : « si j'avais su qu'il était possible d'écrire un aussi beau concerto pour violoncelle, j'en aurais écrit un moi aussi ».

[32] Mason, D. G., 'The chamber music of Brahms' (New York, ,1933). Retirage disponible en librairie (Mai 2019)

III – BRAHMS, Richard MÜHLFELD et la CLARINETTE.

III.1 - Brahms, Meiningen et Richard Mühlfeld.

Richard Mühlfeld (1856-1907)

Richard Mühlfeld[33](1856-1907) était le quatrième fils de Leonhard Mühlfeld, musicien de la ville de Salzungen ; il grandit dans une famille musicale dans laquelle il reçut très tôt des leçons de violon, de piano et de clarinette. Il rejoignit l'orchestre de Meiningen comme violoniste en 1873, mais se fit remarquer comme clarinettiste solo durant son service militaire (1876/9), et fut graduellement appelé à jouer de la clarinette dans l'orchestre. En 1876, l'orchestre fut appelé à jouer l'ouverture d' 'Egmont' de Beethoven devant Wagner, qui l'encouragea fortement. Il participa au Festival de Bayreuth tous les ans entre 1888 et 1896. A Meiningen, Richard Mühlfeld fut invité à jouer comme soliste de l'orchestre dès 1877. Il avait un goût sûr : ainsi, il donna la première du 'concertino' de Weber en 1886. Il devint directeur musical en 1890. L'orchestre de Meiningen était réputé comme le meilleur d'Allemagne, mais l'endroit était retiré par rapport aux grands centres musicaux. Richard Mühlfeld reçut des offres prestigieuses, tant de Saint-Pétersbourg que de Boston, mais préféra sa vie retirée à Meiningen.

De son côté, comme nous avons vu, Brahms avait décidé d'arrêter de composer après le quintette à cordes op. 111, projetant de passer son temps entre Vienne et se séjours en villes d'eau, et de réviser la totalité de son œuvre. Mais le sort en décida autrement.

A Meiningen, Hans von Bülow, ardent partisan du compositeur comme nous l'avons vu, organisait des festivals de musique orchestrale entre 1880 et 1885 ; il invita Brahms à donner son second concerto pour piano en 1881. Brahms fut par la suite invité au château, où il passa noël 1887 et 1888. Il fit la connaissance de Richard Mühlfeld lors d'une répétition et en fut ébloui. Brahms a travaillé sur un quintette avec clarinette en mi mineur et pensait, comme il l'indique dans une lettre à Clara Schumann du 14 décembre 1888, qu'il pourrait le donner au Musée de Francfort l'année suivante. Finalement, Brahms ne donna pas suite et détruisit le quintette, comme il le fit souvent, mais il est probable que des éléments en furent réutilisés dans le quintette pour clarinette et cordes op. 115.

C'est Fritz Steinbach, le successeur d'Hans von Bülow, qui attira l'attention de Brahms sur le jeu exceptionnel de Richard Mühlfeld. Ils étudièrent ensemble des classiques de la clarinette : le quintette de Mozart, le concerto en fa mineur de Weber, des œuvres de Spohr (1784-1859). Brahms

---

[33]Müller, Herta, 'Richard Mühlfeld - der Brahms-Klarinettist'. In: Brahms-Studien Bd. 13, Tutzing 2002. Disponible en librairie (Mai 2019).

abandonna alors son projet de retraite musicale et composa le quintette et le trio en 1891, et les deux sonates en 1894.

III-2 – Le trio pour clarinette, violoncelle et piano op. 114.

Ce trio a au moins un précédent bien connu : leTrio avec piano n° 4 en si bémol majeuropus 11, de Ludwig van Beethoven, surnommé 'Gassenhauer' (1797). C'est une œuvre de sa première manière, bien écrite, agréable à écouter et à interpréter, à la gaité plutôt rustique et carrée, surtout dans le dernier mouvement, dont les interprètes s'amusent souvent avec les dernières notes. Le mouvement lent n'a pas la concentration de certaines œuvres contemporaines du compositeur et ne tire pas particulièrement avantage de ce que pourrait apporter la clarinette, dont Beethoven ne retient aucun caractère idiomatique. A la différence d'autres œuvres de la première manière, il ne compense pas par une ampleur architecturale particulière ou par une profondeur lyrique personnelle ce qu'il ne sait pas emprunter à Haydn d'humour et de finesse. Contrairement à une règle générale, en l'espèce, Brahms n'avait rien à apprendre de Beethoven.

Parmi les lieux communs, il est courant de parler des 'couleurs automnales' de la musique de Brahms, surtout dans ses dernières œuvres. Ce type d'assertion doit être nuancé. On trouve dans beaucoup d'œuvres de Brahms (y compris dans ses toutes premières œuvres : écouter le deuxième mouvement du premier trio en Si majeur op. 8, mais aussi pour les œuvres de la fin l'Intermezzo Op. 118n° 6) des sursauts d'énergie sur lequel le compositeur, qui ne s'est quasiment jamais expliqué sur le sens profond de ses œuvres, peut nous laisser dans l'interrogation ; du moins un conflit latent, jamais victorieux,est-il probablement exprimé par de tels sursauts[34]. Mais on peut avoir un instinct humain de rejet devant le déclin qu'annonce l'automne malgré la splendeur de ses couleurs. Et il faut bien constater que si cette image de 'couleurs automnales' a souvent été appliquée à certaines œuvres, celle-ci en fait incontestablement partie.

Enfin, il est bien connu que Brahms aimait les textures riches et offrant des correspondances complexes entre leurs parties – nous en verrons des exemples dans l'analyse du quatuor op. 115, procédé que nous dénommerons par la suite 'formes cycliques par cellules' (ceux qui écrivent 'touffues' au lieu de 'complexes' ne prouvent qu'une chose : c'est qu'ils ne comprennent rien à la musique en général, et à celle de Brahms en particulier). Or, dans ce trio, Brahms allège quelque peu la densité usuelle de sa texture ; l'ensemble est, en règle générale, plus aéré que bien des compositions de musique de chambre de l'auteur sans, bien entendu, perdre quoi que ce soit en termes de richesse compositionnelle et notamment de relations subtiles entre les parties . C'est un joyau parfaitement complémentaire du quintette, écrit quasiment en même temps.

---

[34] Friedrich Nietzsche, imprégné de sa vision de l' « Übermensch » et de la « volonté de puissance » (sur laquelle certains thuriféraires, sa sœur notamment, et l'idéologie nazie après elle, ont beaucoup fabulé), a dit de la musique de Brahms qu'elle représentait « la nostalgie de l'impuissance ». Sans faire de procès d'intention à Nietzche, il faut faire la part de réalités peut-être « humaines, trop humaines », pour emprunter un titre au philosophe. Nietzche, qui considérait que « sans la musique, la vie est une erreur » se piquait de composer. Il jouait passablement du piano. Or, il envoya un jour une de ses compositions à Brahms, qui ne prit même pas la peine de lui répondre. D'autre part, on connaît le contexte hautement conflictuel entre Brahms et Wagner. Or, Nietzche, après avoir fait de Wagner son Dieu et vu en Siegfried le prototype de l' « Übermensch », fit un rejet violent de Wagner, où il voyait un représentant d'un XIX° siècle bourgeois et passéiste détesté alors qu'il était, lui, tendu vers l'avenir. Tout cela tisse un réseau de relations intéressantes, mais complexes. L'objectivité commande de verser l'opinion de Nietzsche au 'dossier Brahms', mais toutefois non sans recul.

Brahms composa en effet le trio à Ischl au début de l'été 1891, durant lequel il composa également le quintette. Mais Mühlfeld était alors à Bayreuth. La première exécution privée des deux œuvres eut lieu à Meiningen le 24 novembre 1891,etla première représentation publique le 12 décembre 1891 à l'académie de chant berlinoise, à l'occasion d'un festival dédié aux quatuors à cordes. Ce fut la seule et unique fois que l'on y admit un piano et un instrument à vent, et l'accueil fut triomphal.Le quintette fut donné deux fois en janvier 1892 à Vienne avec le même enthousiasme.

Il est probable que le choix de la clarinette en La[35] dans ces deux œuvres, négligée depuis Mozart, ait été le résultat de débats avec Mühlfeld.

Le trio sait parfaitement utiliser tant les différents registres que les idiomes en gammes et arpèges de la clarinette. Celle-ci parcourt deux octaves et demie au début du Trio avec un naturel admirable. Le premier mouvement conclut avec de tels idiomes, dans les chuchotements de la clarinette et du violoncelle. Le trio du menuet contient des arpèges de clarinette difficiles pour l'interprète.

La plupart des critiques et des amateurs jugèrent le trio inferieur au quintette[36]. Il n'y eut guère que Joachim pour écrire au compositeur en avril 1892 qu'il aimait le trio de plus en plus et regrettait de ne pouvoir participer à son exécution. En général, sa sobriété de texture, que nous avons notée, passait pour un manque d'imagination et de créativité d'uin compositeur sur le déclin; on le trouva même scolaire et pédant. On alla même jusqu'à dire que c'était une des plus mauvaises œuvres de musique de chambre que Brahms ait composées. Mason[37] écrivit que l' 'andantino' avait l'air « d'une servante de village qui a gâché son naturel, pour prendre des congés à la foire, parée de cosmétiques et de ses plus beaux atours ». Mais néanmoins il lui accorde « une grande et ferme sincérité, une grave dignité, une sorte de vertu stoïque romaine ».Ce n'était pas le Brahms opulent auquel critiques et publics étaient habitués, mais cela restait du Brahms le plus profond.

Plus tard cependant, bien des commentateurs révisèrent leur jugement, probablement en partie sous l'influence de leurs réflexions sur l'évolution de la musique au XX° siècle.Musgrave[38] trouve « une souplesse formelle d'un art consommé » dans l' 'Adagio', tout en admirant la concentration et l'intérêt formel des autres mouvements. MacDonald[39] voit en lui sur plusieurs points le successeur logique du trio pour piano et codes en ut mineur, observant que « la palette émotionnelle de l'œuvre est bien plus large que celle du quintette, et bien moins réductible à des interprétations confortables. Se situant à l'extrême fin d'une longue lignée d'œuvres de musique de chambre avec piano, il met en valeur toutes les ressources et toutes les subtilités de son dernier style, stimulées par le contraste entre les trois instruments, qui ne laisse pas place à la sonorité plus lisse du quintette ». Pour lui, l' 'Adagio' est d'une philosophie sereine teintée de fantaisie, détendu et expansif en dépit de sa magistrale concision en 54 mesures. L' 'Andantino grazioso' « évoque le style des 'liebesliederWaltzer', mais maintenant dans une forme complexe et organique dont la sophistication

---

[35] La facture moderne, tendant à uniformiser la famille des clarinettes, rend cette différence entre la clarinette en La et en Si bémol moins sensible, de même d'ailleurs qu'elle atténuerait le caractère 'vulgaire' que Berlioz trouvait à la clarinette en Ut, et qu'il utilisa cette fin dans le finale de sa 'symphonie fantastique' (1830), mais qui n'est plus fabriquée. C'est essentiellement la virtuosité d'expression des clarinettistes actuels qui permet de rendre aujourd'hui ces intentions des compositeurs du XIX° siècle.

[36] C'est notamment le cas de Claude ROSTAND, op. cit.

[37] Mason, D. G., op. cit.

[38]Musgrave, M., 'The music of Brahms' (London, 1985) – Se trouve en librairie.

[39]MacDonald, M., 'Brahms' (London, 1990) – Se trouve en librairie.

dément complètement la tristesse du début ». Dans le finale, il trouve du mystère et de l'instabilité même dans les passages les plus enjoués, et « une souplesse rythmique tonifiante » dans l'alternance des mesures à 6/8 et 2/4. Faisant appel aux méthodes schenkeriennes dans l'analyse des structures musicales, Foster[40] attribue les critiques passées, notamment celles sur la rigidité mélodique, comme injustifiées car portant sur une œuvre qui tire ses racines d'un style 'alla breve' d'écriture imitative. On peut certes contester tout ou partie de l'analyse schenkérienne ; mais à coup sûr, une œuvre qui réussit avec succès l'épreuve de cette analyse est d'une incontestable solidité.

En conclusion, voici donc une œuvre singulière, qui nous éloigne quelque peu de l'écriture traditionnellement dense de Brahms pour nous proposer une texture plus allégée[41]. On a pu, comme vu plus haut, le justifier par la différence de nature des instruments, mais l'inverse et soutenable : une texture dense est plus facile à suivre lorsqu'elle est confiée à des instruments contrastés. De fait, il semble y avoir eu comme une sorte de malentendu entre Brahms et son public. Nous avons vu que Brahms échappait complètement à certaines critiques que l'on pouvait faire à ses confrères romantiques parce que, dans le fond, son écriture était différente : elle était beaucoup moins thématique que motivique, et l'analyse détaillée du quintette va nous le montrer. En allégeant sa texture, mais non point la rigueur de son écriture comme l'analyse schenkérienne de Foster le démontre, Brahms restait fondamentalement fidèle à lui-même. Ce trio n'est nullement inférieur aux autres œuvres : il est différent et met le langage brahmsien plus à nu. Il semblait quelque peu trahir l'image d'un romantique automnal et mélancolique que son public se faisait de lui. Or Brahms, c'est certes un peu cela, mais à coup sûr bien plus que cela. Sinon, on ne voit pas comment un Schoenberg aurait pu dire et répéter à qui voulait bien l'entendre qu'il avait appris autant de Brahms que de Wagner.Schoenberg n'avait nul besoin de leçons de sentimentalité romantique automnale. Nous reviendrons sur ce débat.

III.3 – Les deux sonates pour clarinette et piano op. 120.

A l'été 1994, Brahms se retira une fois de plus à Ischl, où il composa les deux sonates op. 120 en fa mineur et Mi bémol majeur, les tonalités des concertos de Weber. Les numéros d'opus qui précédaient (116 à 119) consistaient en une série de vingt pièces pour piano dont les caractéristiques prédominantes sont un caractère réflexif, introspectif et très personnel, en dépit de sursauts d'énergie occasionnels[42]. Elles sont de ce fait étroitement liées aux sonates. Pamela Weston[43] note que les sonates furent terminées alors que Fritz Steinbach et son épouse vinrent s'installermi-septembre. « Le 19, les trois amis se rendirent à Berchtesgaden, où les deux sonates devaient être essayées ne présence du Duc … Mühlfeld avait d'abord répété les sonates avec madame Franz (née

---

[40] Foster, P., 'Brahms, Schenker and the Rules of Composition : compositional and theoreticalproblems in the clarinetworks', Ph. D. diss.,University of Reading (1994) – Semble difficile à obtenir sous forme papier ou numérique, mais semble consultable dans certaines bibliothèques (Mai 2019).

[41] Il suffit de parcourir le 'clavecin bien tempéré' que Brahms connaissait évidemment à la perfection pour y trouver des fugues d'une texture particulièrement fournie à côté de fugues de texture nettement plus légère ; or, les unes ne sont nullement supérieures aux autres. Nous reviendrons plus loin sur cette question des fugues de Bach.

[42] Nous avons commenté ces sursauts d'énergie en parlant des relations de Nietzsche et du compositeur. Les pianistes brahmsiens les fréquentent volontiers, davantage par exemple que les deux rhapsodies op. 79, les ballades op. 10 ou les prodigieuses variations et fugue sur un thème de Haendel ; les amateurs doués en fréquentent certaines, telle l'op. 117 n°1. Un bon pianiste brahmsien peut en tirer des prodiges de musicalité. On les entend toutefois peu dans les concerts, où elles fournissent parfois des 'bis'. Leur connaissance par le public mélomane est très inégale. A côté des quatre œuvres avec clarinette, on ne peut que se féliciter que le sursaut compositionnel brahmsien nous ait livré ces vingt merveilleuses pièces.

[43]Weston, P., 'Clarinet Virtuosi of the Past' (London, 1971).

Wittgenstein) pour le compositeur. Le duc Georges et la baronnevonHeldburg vinrent de Bad Gastein pour une audition privée à la résidence à Berchtesgaden de la princesse Marie, la fille du premier mariage du duc avec la princesse Charlotte de Prusse ». En novembre, on fit en sorte que Clara puisse entendre ces sonates, Brahms écrivant par avance : « Je dois vous dire une chose qui va nous causer quelque ennui. Mühlfeld va vous envoyer son accord exact, de sorte que le grand piano avec lequel il va jouer doit être accordé en conséquence. Sa clarinette ne lui permet de jouer qu'avec très peu d'instruments ». On peut supposer que cela lui permettait de conserver son accord préféré, La = 440. Les sonates furent jouées le 10 novembre, et deux jours plus tard chez la famille Sommerhoff, en même temps que le trio avec clarinette de Mozart. Chez Clara le 13 on joua les deux sonates et les 'Fantasiestücke' de Schumann, et le 19 il y eut une exécution au château de Altenstein (près de Schweina) sur invitation du duc. La première exécution publique eut lieu le 7 janvier 1895 au 'Tonkünstlerverein' à Vienne. Pamela Weston note des exécutions ultérieures les 10 et 11 janvier, le 27 janvier à Leipzig, et le 17 février à Francfort. Il y eut aussi des exécutions à Rüdesheim et à Mannheim avant un concert à Meiningen le 21 février, au cours duquel furent données la sonate en Mi bémol et le quintette. Lors de tournées ultérieures cette année là, Mühlfeld joua les sonates avec d'autres pianistes, y compris Julius Röntgen, Fanny Davies et Eugen d'Albert.

Il est intéressant de noter que Brahms préférait l'alliance de la clarinette avec le piano à celle avec les cordes, y trouvant plus de saveur. Le monde sonore des sonates se différencie par l'usage de la clarinette en Si bémol, plus puissante. Dans une discussion sur la perception des deux œuvres, Musgrave[44] note la pureté des ressources dans l'équilibre et l'exploitation des caractères distinctifs des deux instruments. Il note que Brahms n'avait aucune difficulté à adapter la partie de piano, et qu'en sorte la clarinette était toujours écrite de manière appropriée. Pour MacDonald, « ces œuvres présentent une étendue kaléidoscopique de couleurs et d'émotions, une propension à une mobilité mercurielle de texture et d'harmonies ; de fait, elles sont un parfait exemple de cette « économie, mais richesse » que Schoenberg admirait tant chez Brahms ». Le début de la sonate en Fa mineur rappelle l'atmosphère du quintette, bien que ses idées, plus économes et à plus petite échelle, soient travaillées plus fermement, avec un échange de matériau typique de cette dernière période créatrice. La puissance expressive du développement est comprimée dans une durée encore plus restreinte que dans le quintette. Le mouvement lent a un caractère intériorisé et improvisé utilisant l'idiome rhapsodique de la clarinette avec une écriture de piano caractéristique de cette période tardive. En comparaison, la sonate en Mi bémol paraît plus classique dans son expression lyrique directe, un premier mouvement fluide contenant des passages d'atmosphère quasi impressionniste. L'exploration de la couleur est vraiment une caractéristique majeure de son matériau toujours en développement. Les variations finales exploitent les aspects introspectifs et passionnés du timbre de la clarinette, s'attachant à la simplification du thème asymétrique plutôt qu'à son élaboration.

Le statut des sonates en tant que premières œuvres de quelque longueur pour clarinette et piano écrites par un grand compositeur[45] depuis le 'grand duo concertant' de Weber de 1816 (compte non tenu des trois belles 'fantasiestücke' op. 73 (1849)de Schumann) firent qu'elles ne furent pas éclipsées par le Quintette. Tovey remarquait qu'elles ne pouvaient nullement être considérées comme inférieures. Bien que les quatre pièces pour clarinette puissent également être interprétées à l'alto (un autre des instruments favoris de Brahms), pour lequel il écrivit une version retouchée, cette réécriture du trio et du quintette n'a jamais eu de succès. En revanche, en tant que sonates pour alto et piano, l'opus 120 connut un succès durable, une contribution d'un grand succès pour un

[44]Musgrave, M., 'The music of Brahms', (London, 1985).

[45] Il serait toutefois injuste de passer sous silence la grande sonate pour clarinette et piano op. 38 (1888) de Félix Draeseke 1835-1913), de très belle facture, mais de qualité harmonico-mélodique nettement moindre que celles de Brahms.

répertoire restreint[46]. Le fait qu'elles soient pertinentes pour l'alto semble être un sujet de discussions animées entre clarinettistes et autres instrumentistes. MacDonald[47] préfère nettement la version pour alto « dont la sonorité plus sombre, plus âpre, semble convenir à leurs états d'âme insaisissables encore mieux que la clarinette voilée et soyeuse. ». La validité de ce commentaire se rapportant aux clarinettes Baermaann-Ottenseiner utilisées par Mühlfeld (par opposition au système Boehm) reste à démontrer. Tovey[48] mit en valeur la subtile démonstration de Brahms[49] concernant la différence entre les deux instruments : « l'alto est querelleur et tendu là où précisément le cantabile de la clarinette est le plus chaud. L'octave basse de la clarinette a le caractère dramatiquement creux et froid d'une grotte bleue, là où la quatrième corde de l'alto est d'une chaleur riche et combative. Une comparaison de la partition pour alto avec l'original pour clarinette de Brahms donne vie à toute différence de ce type, et ces versions avec alto méritent de fréquentes exécutions en public ».

Il est significatif de noter, comme l'observaitTovey, que la relation de la clarinette aux parties de cordes dans le trio et le quintette rend impossible de changer la position de quoi que ce soit dans ces œuvres, et que de ce fait la transcription révèle tous les points où l'alto échoue à remplacer la clarinette. De plus, le quintette contient des passages qui se situent en dehors de la gamme des idiomes réellement appropriés à l'alto[50]. Il faut donc absolument conserver la clarinette dans ces deux œuvres.

IV– Le QUINTETTEavecCLARINETTE op. 115.

IV.1 – Le précédent du quintette avec clarinette de Mozart

Un peu plus d'un siècle avant le miracle de la rencontre entre Brahms et Mühlfeld se produisit un miracle comparable à Vienne : la rencontre de Mozart avec le clarinettiste Anton Stadler, qui comme lui était également Mais la situation humaine et musicale n'était pas comparable. Tant sur le plan social que sur le plan financier, i<<<l était cent coudées au-dessus de Mühlfeld, mais il admirait et respectait son talent ; autant il pouvait se montrer désagréable en société, autant le respect et l'admiration artistique étaient de mise chez lui vis-à-vis d'un musicien qui le méritait. Brahms fit certainement tout pour le gommer, mais il était clair que leur relation ne se déroulait pas sur un pied d'égalité : c'était un grand honneur qui ne pouvait que grandir Mühlfeld quelle que soit sa célébrité par ailleurs, et qui ne fit que croître quand Brahms sortit d'une retraite annoncée en composant pour lui quatre œuvres dont il lui confia évidemment la création et la mission de les propager en

---

[46] Le XX° siècle a su enrichir ce répertoire dans tous les styles. Une œuvre qui fera probablement l'unanimité est la grande sonate pour alto et piano op. 147, écrite par Chostakovitch en 1975 à grand peine, juste avant de mourir (la sonate fut achevée le 5 juillet et le compositeur mourut le 9 août ; il déclara 'je suis heureux d'avoir pu finir la sonate'). Hindemith écrivit sa sonate op. 11 n°4. Il était altiste et faisait partie du quatuor Amar, un des rares à exécuter les cinqmouvements op. *5* (1909) de Webern. Milhaud écrivit en 1944 sa Sonate n°1, n°2, et 'Quatre Visages'. Honegger écrivit une sonate pour alto et piano en 1920.

[47] Op. cit.

[48] Tovey, 'Brahms', dans 'Cobbett's Cyclopaedic Survey of Chamber Music', I, p. 182

[49] Ceci relativise les critiques faites généralement à l'orchestration de Brahms. Que celle-ci soit un peu lourde, compacte, peu aérée, peu nerveuse dans ses changements de couleur, on peut l'entendre ; mais il était parfaitement conscient des timbres qu'il écrivait : il mettait les altos là où il avait besoin des altos, et les clarinettes là où il avait besoin des clarinettes.

[50] Ajoutons que Brahms a composé deux excellents quintettes à deux altos, l'op. 88 et l'op. 111, dont nous avons commenté le dernier, et un seul quintette avec clarinette. N'y aurait-il pas quelque perversion mentale chez les exécutants d'un quintette à cordes souhaitant interpréter du Brahms d'aller chercher cette adaptation qui n'a pas été pensée pour l'alto plutôt que l'un ou l'autre de ces deux chef d'œuvres ?

Allemagne et en Angleterre. Mozart était dans une toute autre situation : sa célébrité de concertiste était passée, ses opéras étaient critiqués y compris par l'Empereur, ses rivaux jaloux étaient nombreux, bien placés et puissants. Disons-le tout net : Mozart était ensituation d'échec professionnel et financier ; certes, il était dépensier, mais cela ne fit qu'aggraver sa situation sans la créer. Il était entouré d'amis qui appréciaient certainement l'homme, admiraient le musicien mais peut-être ne mesuraient pas l'étendue de son génie. Il pouvait compter sur la fraternité des francs-maçons et leur empruntait souvent de l'argent, notamment à Puchberg à qui il dédia un trio à cordes K.563 qui est certainement le chef d'œuvre du genre, devant Beethoven, Roussel, Schoenberg et Webern. Il existait entre Stadler et lui d'une part la fraternité maçonnique, d'autre part cette sorte de complicité qui naît entre musiciens passionnés; mais socialement parlant, Stadler était plus haut placé que Mozart. Autour d'eux tournait cette menace encore diffuse liée au fait que, après une période faste, les francs-maçons devenaient mal vus de l'Eglise et du pouvoir impérial. Sur le plan purement technique, il faut noter que si Brahms eut le choix entre les clarinettes en Si bémol et en La, Mozart eut également accès au cor de basset, sorte de clarinette alto en Fa, d'aspect extérieur assez différent[51], et qu'il adorait. Après l'avoir utilisé dans ses musiques de circonstance pour les loges et dans son Ode funèbre maçonniqueK.477 (1785) où leur effet dans le médium est prodigieux, Mozart l'utilisa à l'opéra dans la 'Clémence de Titus'K. 621 qu'il écrivit pour Prague. Il lui confia des traits de virtuosité inhabituels dans l'orchestre d'opéra. La 'Clémence de Titus' triompha et Mozart aurait pu faire une belle carrière à Prague où il avait de nombreux amis, mais contre toute sagesse il tenait à reconquérir Vienne ; il y revint pour y mourir quelques mois plus tard. Il les utilisa également dans 'La flûte enchantée' K 620 et dans son 'Requiem' K.626. Quelques semaines avant sa mort, il acheva son concerto pour clarinette en La majeur K. 622 qu'il avait initialement prévu pour cor de basset en Sol, mais cet instrument n'était pas fiable et Mozart choisit la clarinette en La, comme dans son quintette pour clarinette et cordes. Le cor de basset ne fut plus utilisé après lui[52]. Pour son 'kegelstatt' trio en Mi bémol majeur K. 498 pour piano, alto et clarinette (1786), il choisit l'instrument en Si bémol.Le quintette pour clarinette de Mozart K. 581 (1789) est la première pièce du genre, mais avec celui de Brahms il en constitue le chef d'œuvre. Il est en quatre mouvements : un allegro de forme sonate, un adagio, un menuet et un finale en forme de thème et de variations. Mozart sait parfaitement équilibrer les instruments. Il met pleinement en valeur la clarinette sans tomber dans le défaut de déséquilibrer l'œuvre en sa faveur. Ainsi, le premier thème de l'allegro initial débute par une mélodie homorythmique en noires aux cordes, d'où jaillit du grave de i 'instrument un arpège en croches, véritable jet d'eau qui retombe en mille gouttelettes de doubles croches. Ces mesures sont répétées, puis la clarinette dialogue avec les cordes pour amener la cadence classique à la dominante. Le 'second thème' apparait au violoncelle, qui s'était peu fait remarquer jusque-là. Le 'premier thème'[53] était diatonique; la démarche de celui-ci est chromatique. Tout le

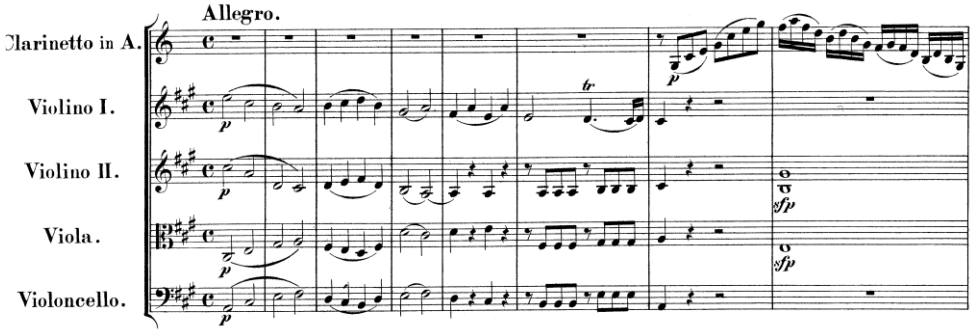
---

[51] Le corps de l'instrument et courbé ou même coudé ; le pavillon est en forme de bulbe. On peut voir de beaux spécimens au Musée des instruments de musique à Berlin, qui jouxte la salle de concert de l'orchestre philharmonique de Berlin.

[52] La clarinette alto d'aujourd'hui est en Mi bémol et ressemble davantage à la grande clarinette. Elle n'est pas utilisée dans l'orchestre symphonique, ni par Stravinski, ni par Mahler, ni par Richard Strauss, ni par Schoenberg, ni par Messiaen. Les compositeurs s'accommodent du grave des grandes clarinettes ou de l'aigu des clarinettes basses.

[53] Cette section de l'exposition de la forme sonate qui va de la tonique à la dominante est appelée 'premier thème' par référence à un schéma traditionnel inspiré par les romantiques. La modulation est une 'transition' ou un 'pont', que les Romantiques eurent souvent bien du mal à composer adroitement. Mais chez les compositeurs classiques, cette section est souvent bien plus complexe et plus fluide que ce que l'on entend généralement par 'thème'. Notre brève analyse le laisse entrevoir pour ce quintette. Déjà chez Haydn, premier grand compositeur à utiliser la forme sonate, d'infinies variantes existent, significativement différentes selon qu'il s'agit de musique pour piano, pour quatuor à cordes ou pour orchestre, ce qui dénote une étonnante conscience de l'interaction de la forme avec le support destiné à la porter. Beethoven oscille entre les deux concepts avec un instinct très sûr et introduit des explorations harmoniques extraordinaires dans ses expositions de sonate. Par exemple dans beaucoup d'œuvres dont ses sonates op. 31 n°1 ou op 53, il utilise pour la seconde section la médiate majeure au lieu de la dominante, qu'il justifie clairement dans l'op. 31 n°1 comme le direct

mouvement est nourri de ces contrastes. Le mouvement lent qui suit peut être compris comme une forme lied. La mélodie quasi-vocale de la clarinette est accompagnée par les autres instruments. Dans la section centrale a lieu un dialogue sophistiqué entre celle-ci et le premier violon, avec ds interpolations mélodiques de texture plus épaisseCette section est certainement parmi les plus belles qu'un musicien ait jamais écrites[54], avec le mouvement lent de son concerto pour piano K. 467[55]. Le troisième mouvement est un menuet fort bien écrit mais qui n'appelle aucun commentaire. Le quatrième mouvement inaugure une tradition que Brahms et Reger ont fidèlement suivie, y compris dans son esprit. Il s'agit d'un thème avec variations. Une tradition qui remonte à la période baroque veut que les variations (pour clavier, il est vrai, mais parfois aussi pour violon : voir le célèbre op. 5 n° 12 de Corelli) restent proches du thème mais soient de plus en plus virtuoses (ce qui veut dire en particulier de plus en plus rapides), avec parfois un intermède lent lyrique et généralement très orné. Ce piège de la virtuosité, sans conséquence pour une œuvre de clavier, pourrait ici devenir funeste. Nous avons vu jusqu'ici Mozart extrêmement soucieux d'une certaine mise en valeur de la clarinette qui ne trahisse pas le principe de son équilibre avec les quatreinstruments à cordes[56]. Il lui fallait donc absolument éviter de décalquer ce schéma classique en l'appliquant à la seule clarinette. Le thème est assez simple.Mozart sut concevoir des variations qui en restent proches, présentent chacune un intérêt spécifique renouvelé, mettent discrètement en valeur la clarinette, mais évitent de tomber dans le piège de la virtuosité.



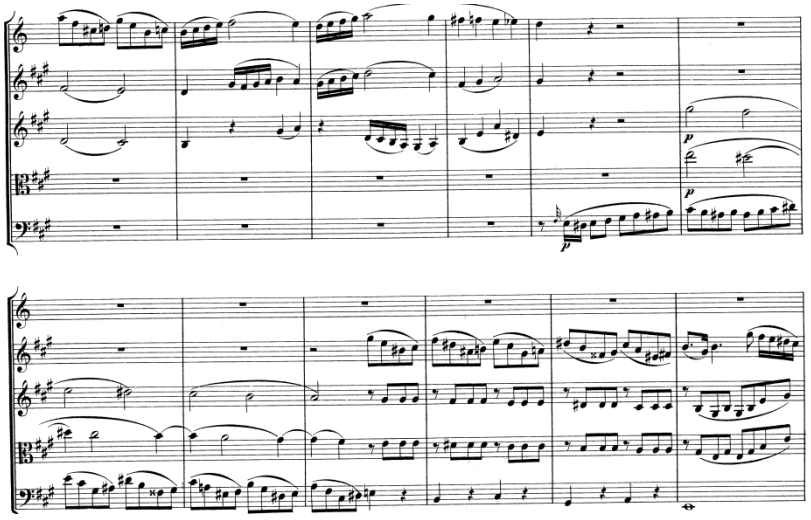
majeur du relatif mineur de la dominante (Brahms reprit le procédé avec un changement rythmique dans le premier mouvement de sa troisième symphonie). L'exposition de l'op. 53 est pleine de surprises. Par exemple, la première cellule fait immédiatement une cadence à la dominante, ce qui serait pour tout autre compositeur une maladresse insigne, brisant la dynamique à plus long terme de la modulation vers la section à la dominante. Beethoven se tire d'affaire en réexposant immédiatement le cellule au VII° degré bémolisé, faisant ainsi cadence à la sous-dominante, qui éloigne définitivement la fâcheuse dominante. A une certaine époque, dans ses œuvres en mode mineur, il répétait immédiatement la cellule initiale au degré napolitain : voir le quatuor en mi mineur op. 59 n°2 ou la sonate 'Appassionata' op. 57. Les expositions du 5° concerto pour piano op. xx ou de la sonate 'Hammerklavier' op. 106 sont passionnantes à explorer. Brahms a parfaitement assimilé cette leçon consistant à comprendre l'exposition de sonate non comme le contraste entre deux thèmes 'masculin' et 'féminin', mais entre deux sections éventuellement formées de plusieurs cellules, l'une à la tonique, l'autre à la dominante ou à une tonalité de substitution, la réexposition ramenant tout ou partie du matériau sonore à la tonique. Bartók sut reprendre logiquement ce principe formel dans le cadre de sa propre conception de la tonalité, par exemple dans les premiers mouvements de ses quatuors n° 3 et 4. Ces questions sont excellemment décrites dans deux livres incontournables de ChatlesRosen : 'la forme classique : Haydn, Mozart, Beethoven', rééd. Gallimard, 200 et 'Formes sonate', Actes Sud, 1993.

[54] Ravel déclara avoir écrit le sublime mouvement lent de son Concerto pour piano en Sol « de deux mesures en deux mesures, en s'inspirant du Concerto pour clarinette de Mozart ». On ne sait évidemment pas de quelles parties il s'inspira, mais on se plaît à imaginer qu'il s'agit de celles-là

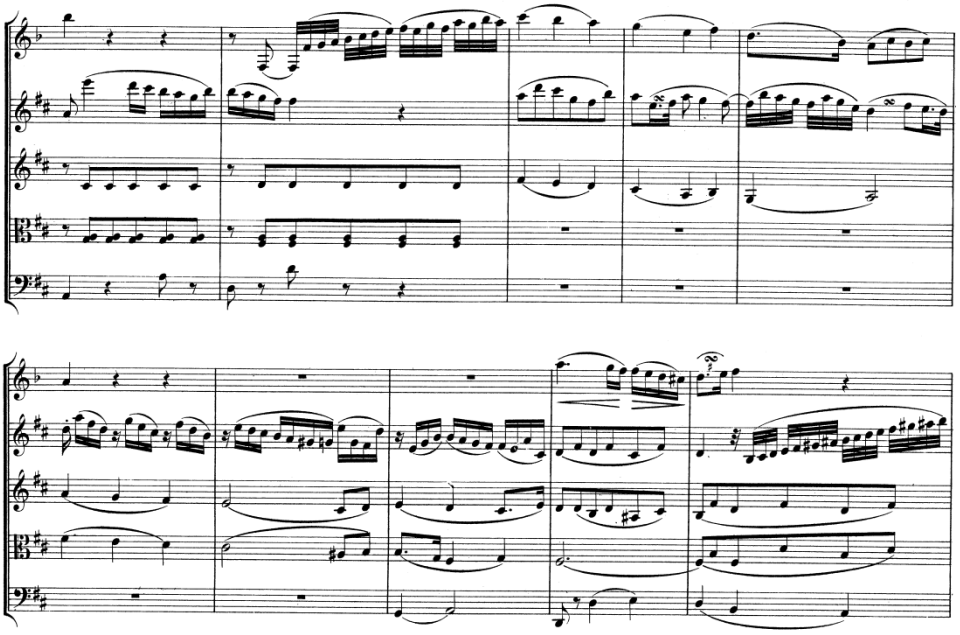
[55] « La plus belle musique qu'un musicien ait jamais écrite » selon Olivier Messiaen.

[56] Le quintette op. 34 de Weber est une fort belle œuvre, tout à fait dans le style de son auteur ; mais Weber ne sut pas respecter cet équilibre et son quintette donne l'impression d'un concertino de chambre pour clarinette et quatuor à cordes.

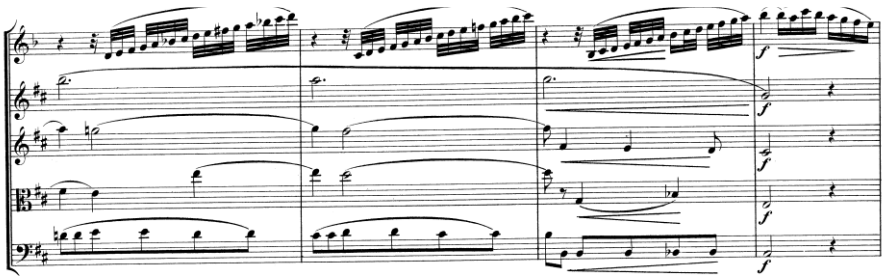
Début du premier mouvement en forme sonate du quintette pour clarinette et cordes K. 581. Après une homophonie en blanches et noires des cordes, l'arpège de clarinette en croches jaillit comme un jet d'eau du grave vers l'aigu, puis retombe et mille gouttelettes de double-croches.



Premier mouvement de forme sonate. Le 'premier thème' a donné naissance à un dialogue entre la clarinette et les deux violons qui s'arrête sur une cadence par septième diminuée à la dominante où le 'deuxième thème' à la démarche chromatique est exposé au violoncelle, resté dans l'ombre jusue là, d'où il s'élève aux seconds violons.



Exemples des plus belles musiques qui soient : la section centrale du second mouvement du quintette avec clarinette de Mozart. Ci-dessus le dialogue entre la clarinette et le premier violon est inversé à la fin de l'exemple. Ci-dessous, le clarinette referme la section en reprenant seule les cellules de triple croches.



IV.2– Préambule au quintette avec clarinette de Brahms op.115.

Bien que le quintette avec clarinette de Brahms soit généralement perçu comme une œuvre au caractère automnal et nostalgique, son architecture formelle et ses principes de construction ne sont en rien passéistes. De plus, l'intégration de la clarinette et des cordes est une réalisation substantielle, avec peu d'opportunités pour des éléments de bravoure, mais demandant une musicalité raffinée, une expression intime et une belle tonalité générale. Alors que l'exécution du quintette tend à mettre en évidence les éléments nostalgiques, le matériau a des aspects plus sombres et plus vigoureux, y compris la fantastique musique tsigane dans l' 'adagio'. Dans cette partie de l'œuvre, la clarinette se retrouve momentanément au centre de la scène, quittant son rôle de 'primus inter pares'.L'étendue du registre de la clarinette, sa mobilité tonale et sa variété dynamique lui permet des mélanges variés avec les cordes, mais aussi de se poser clairement en soliste. La richesse de la clarinette en La souligne les couleurs sombres du registre bas de l'instrument, et un demi-ton de plus vers le grave que la plus brillante clarinette en Si bémol.

Le caractère et la sonorité générale du quintette sont nettement influencés par le degré de prévalence de la tonalité de si mineur. L''adagio' a beau être en Si majeur, il contient de nombreux passages en mineur, et sa section centrale souligne clairement ce mode. Le troisième mouvement commence en Ré majeur, mais la seule modulation définitive de la première section mène à si mineur. Le 'presto' est une forme sonate complexe en si mineur, se tournant vers Ré majeur uniquement à la fin. Dans le finale, il n'y a qu'une excursion hors de la tonique finale mineure, dans la cinquième variation en Si majeur[57]. Rares ont été les œuvres d'une telle longueur si intimement liées à une seule tonalité. Une autre caractéristique remarquable est que chaque mouvement se termine dans une dynamique tranquille. Le matériel thématique du quintette est également caractéristique : chacun des quatre mouvementspossède un thème au mouvement descendant, produisant un effet cyclique. Chacun des thèmes principaux du quintette descend d'une note plus élevée, de manière si systématique que l'on pourrait presque imaginer qu'ils sont tous des variantes d'une même idée, et lorsque la mélodie du premier mouvement revient en tant que coda du finale, cela semble à peine être un retour à un thème entendu longtemps avant plutôt que le dernier mot d'un thème qui est constamment resté présent à l'esprit. Tout au long du quintette, Brahms charge cette idée des plus simples de plus en plus de signification et de pouvoir de perception. Une telle économie de moyens produit une profondeur d'expression qui représente le point culminant d'une vie d'expérience. Un autre exemple de la simplicité stylistique du dernier Brahms est sa volonté de répéter le matériau de manière littérale, non seulement dans les mouvements de sonate 1 et 3, mais à l'intérieur du plan tripartite de l' 'adagio'.

---

[57] Ce changement de mode, qui n'est en fait qu'une manière supplémentaire de varier un thème sans en changer la tonique, est une tradition bien ancrée du genre 'thème et variations'. Dans le finale de la 32° sonate de Beethoven op. 111, il permet une remarquable excursion hors de la tonique. Dans les variations en mode mineur, il permet bien souvent de construire une dernière variation amplificatrice, ce qui n'est pas le cas ici.

Il y a des parallèles nets avec le quintette pour clarinette et cordes de Mozart, pas seulement en termes de forme. Chacun contient un premier mouvement en forme sonate, un mouvement lent de forme ternaire, et des variations en dernier mouvement[58]. La troisième variation de Mozart contient à l'alto des contours mélodiques qui ressemblent à la partie de violoncelle de la variation de Brahms. La quatrième variation de Mozart semble annoncer la troisième de Brahms. De plus, les deux quintettes affectent le matériau thématique à la clarinette et au premier violon, au moins dans les deux premiers mouvements. Chacun combine l'inspiration musicale au savoir-faire technique. Les deux nécessitent une technique irréprochable et un contrôle admirable de tous les modes de jeu de la clarinette, au service d'une maturité de la sensibilité aux modes d'interprétation. Brahms demande toutes les qualités à la clarinette : mélodisme lyrique, figurations dramatiques, fantaisie rhapsodique, travail délicat de certains passages, et utilisation de tout le registre. Mais ce n'est pas un morceau de virtuosité : c'est l'exemple même d'une œuvre de musique de chambre parfaitement conçue, architecturée avec amour et de la plus haute qualité. Quand Brahms exécutait une de ses œuvres au piano, la technique pianistique passait toujours au second plan, il faisait tout pour ne pas la laisser transparaître ; il en va ici de même pour la clarinette.

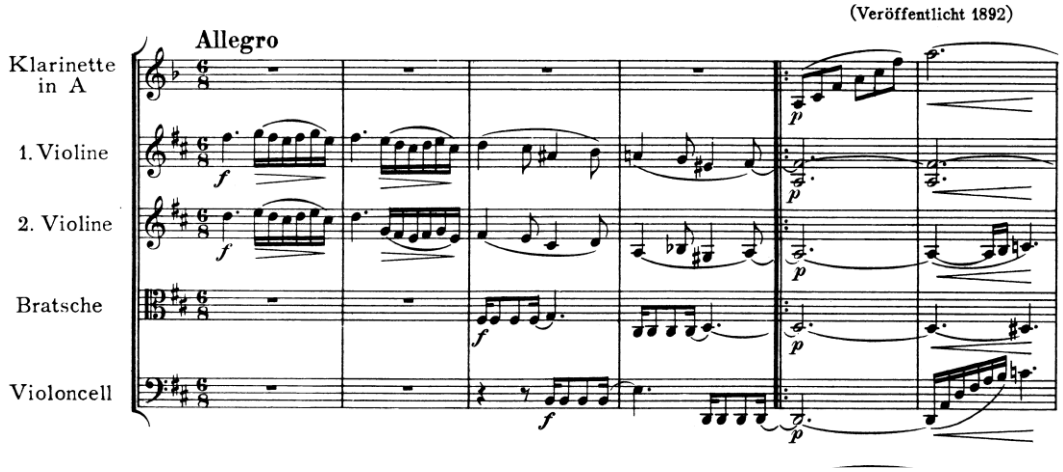
IV.3 – Allegro.

Le plan général du premier mouvement peut être analysé comme une forme sonate traditionnelle, à condition de la voir comme un exemple très subtil du principe de la sonate, lequel reste ouvert à es variations infinies au-delà d'un plan formel très strict, mais dans lequel la rigueur s'avère nécessaire essentiellement dans l'informulé académique, et que seule une analyse fine permet de mettre en évidence. Dans le cas qui nous occupe, les va-et-vient caractéristiques d'intensité sont créés par le traitement très souple du rythme, de la texture et de la dynamique, allié à un sens sûr de la couleur instrumentale, et de la capacité continuelle à développer le matériau principal. La liberté et l'inventivité à l'intérieur des normes traditionnelles conduisent à une synthèse formelle qui ne se révèle qu'après plusieurs écoutes et une bonne connaissance de ce mouvement. Appréhendé dans son ensemble, il révèle bien la nature complexe et imbriquée de la pensée musicale de Brahms, qui a rendu les formes plus larges et plus souples, et démontré une fois de plus qu'elles n'étaient pas des constructions artificielles, mais le corps organique même de la vie musicale. C'est paradoxalement lorsqu'il s'astreint aux formes les plus strictes que son imagination atteint les plus hauts sommets[59].

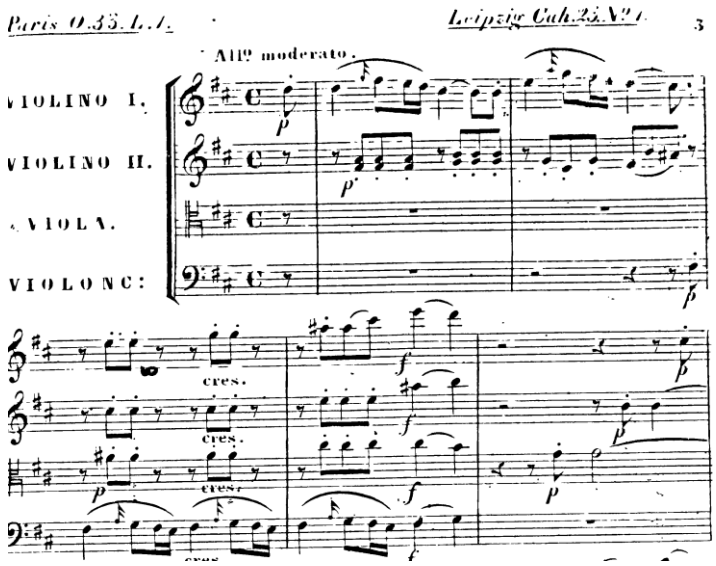
---

[58] Reger conservera cette tradition de conclure un quintette à cordes par des variations dans sa dernière œuvre, le quintette pour clarinette et cordes op. 146 (1916) de son propre aveu inspiré par celui de Brahms. Il alla jusqu'à dire à son éditeur que son quintette n'était pas plus épais à imprimer que celui de Brahms !

[59] Ceci rapproche deux compositeurs que tout éloigne à des distances vertigineuses : Johannes Brahms et Maurice Ravel.



Les merveilleuses mesures initiales du quintette. On notera dans les premières mesures ce que nous appelons ici le « motif circulaire », énoncé dans la pureté de deux violons soli en mouvements parallèles, omis lors de la reprise de l'exposition, dont la fin vient s'adapter parfaitement à la mesure 5. Cette merveille ne saurait en effet être répétée. C'est une des « cellules »principales de l'œuvre. Il est intéressant d'étudier finement en quoi ce début ressemble à celui du quintette équivalent de Mozart et en quoi il en diffère. Chez les deux, la clarinette sourd de l'extrême–grave de l'instrument. Mais alors que chez Mozart elle retombe, ici (suite de notre exemple), elle énonce à nouveau le motif initial, le rendant plus présent, plus charnel, et l'ancrant au médium-grave du dispositif instrumental.



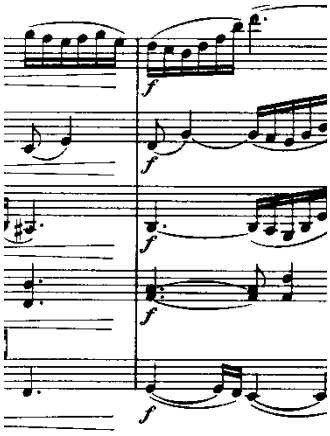
Ambiguïté tonale entre Ré majeur et si mineur au début du quatuor op. 33 n°1 de Haydn. Noter le froitement bien haydnien du La bécarre du violoncelle contre le La# au premier violon: mouvement mélodique contre mouvement harmonique. L'ambiguïté tonale est similaire au debut du quintette avec clarinette de Brahms, sans ces frottements dissonants.

Le quatuor s'ouvre sur une ambiguïté tonale, les deux premières mesures donnant l'impression d'être en Ré majeur. Un précédent bien connu est le quatuor op. 33 n° 1 de Haydn[60], qui semble s'ouvrir en Ré majeur ; le si mineur ne s'impose que progressivement et conduit à des frottements de la naturel contre La# (voir exemples ci-dessus).Dans le quintette de Brahms, les quatre mesures

[60] Cet exemple est cité avec insistance par Charles Rosen dans son célèbre livre 'le style classique : Haydn, Mozart, Beethoven'(1978 – Traduction chez Gallimard par Marc Vignal, réédition 2000). Il le considère comme un exemple type de « contrepoint classique ».

précédant l'entrée de la clarinette ont une grande importance, comprenant une cellule de deux mesures (que nous dénommerons « motif circulaire ») qui revient plus loin en plusieurs endroits du quintette, en une courbe générale descendante qui lui est commune avec divers motifs du quintette, comme nous l'avons déjà noté. Ce début donne à l'entrée de la clarinette un rôle naturel de guide de l'ensemble des cordes qui teste sa force dans chaque domaine de son registre, puis tombe en méditation sur un Fa# grave. Les mesures 5 à 13 offrent indubitablement une introduction éloquente pour le caractère de la clarinette, l'entrée sur la mesure 5 étant soulignée comme la seule voix articulée sur un temps fort. Le manuscrit de Brahms montre un travail particulièrement soigné pour ces mesures initiales. Dans son quintette, Mozart avait fait surgir la clarinette d'une homorythmie des cordes, en un jet puisant retombant en mille gouttelettes, mais avait travaillé ce contraste sans chercher à explorer autrement que par cet immense trait les divers registres de la clarinette.

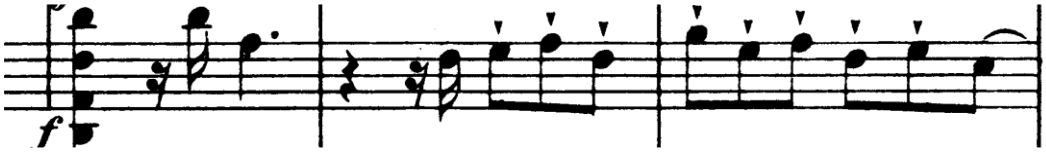
Ce mouvement de sonate est globalement orthodoxe. Néanmoins les premières mesures ont posé question aux commentateurs, certains les voyant comme une introduction au premier thème. Plus subtilement, d'autres ont vu dans les quatre mesures initiales un noyau contenant deux noyaux thématiques élaborés en 'thèmes' dans les 20 mesures qui suivent. Le premier 'noyau' est une broderie symétrique autour de la note Fa# , harmonisée à la tierce inférieure; par un simple jeu d'écriture, le second 'noyau' descend du Mi au Ré, harmonisé à la sixte inférieure, amorçant un léger mouvement descendant qui s'amplifie à la mesure suivante et marquera par la suite bien des thèmes du quintette, comme nous l'avons déjà noté.



Mesures 9-10 : Vigoureux mouvement ascendant suivant la cellule initiale. Nous le retrouverons amplifié à l'extrême dans le 'piu lento' du second mouvement – voir plus loin.

C'est ce type de motif que nous appellerons 'cellules'. Les mesures 5-13 seraient une élaboration des mesures 1-2, les mesures 14-24 une élaboration des mesures 3-4.La mesure 5 est un déroulement horizontal du Ré majeur impliqué par la mesure 1, tandis que les mesures 8-9 à la clarinette sont liées aux mesures 6-7 de la même façon que la mesure 2 du violon est liée à la mesure 1. Aux mesures 9 et 10, la cellule se termine par un vigoureux mouvement ascendant que nous retrouverons plus tard. Les mesures 10-13 continuent à élaborer du matériau existant, la mesure 13 contenant une référence claire à la mesure d'ouverture. La diminution de l'arpège de clarinette d'ouverture joue un rôle significatif au sein de l'accompagnement des cordes. A la mesure 14, la partie de violoncelle croise celle d'alto, réalisant une intensification de la sonorité rappelant une sonorité analogue dans le second sujet de la deuxième symphonie. C'et à cet endroit que Claude Rostand[61] voit le début du premier thème. Le premier accord de tonique de si mineur arrive seulement à la mesure 18, endroit où la continuité thématique incorpore un contrepoint ingénieux dérivé de l'arpège à la clarinette et l'alto (mesures 18-22), culminant en une hémiole caractéristique à la mesure 24, l'approche de la cadence s'élaborant à la mesure 17. Ainsi, dans les 24 premières mesures, on trouve une énorme concentration de matériau.

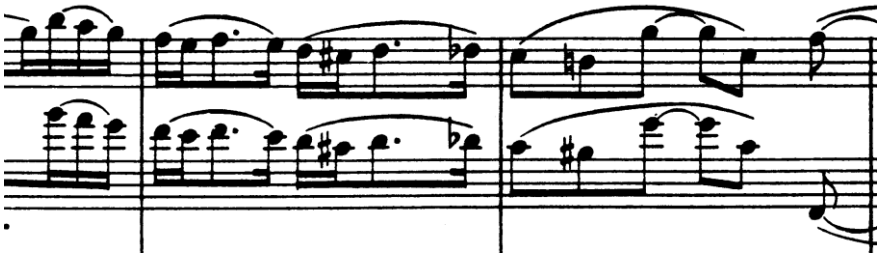
[61] Op. cit.



Mesures 25-27, premier violon.

La transition (mesures 24-36) joue bien plus qu'un rôle de simple pont car elle apporte un contraste important de caractère avec les deux thèmes principaux, tout en modulant au relatif majeur. La masure 25 amène un nouvel élément rythmiquement dramatique et, de manière remarquable, les mesures suivantes sont en relation étroite avec les deux sujets, tournant aux mesures 26 et 27 autour des notes de la mesure 1, introduisant un mouvement en doubles croches avec anacrouse (quoique 'staccato'), qui va se mettre en valeur au sein du second sujet (voir exemple ci-dessus). Ici, l'effet est de propulser les cordes d'une croche en avant par rapport à la mesure, jusqu'à ce que la clarinette intervienne pour remettre en place l'accentuation normale. On ne pourrait concevoir de manière artistique plus ingénieuse de mettre en valeur l'instrument.

A partir de la mesure 36, le second sujet en Ré majeur continue le processus de syncope sur pédale de dominante, son mouvement diatonique formant un lien clair avec la mesure 1. Le matériau thématique est distribué dans l'ensemble instrumental, avec des détails d'écriture remarquables et des doublures d'octave.



Motif à la clarinette et au premier violon (mesures 43-45) reprenant le motif des mesures 41-42 précédentes. La lecture de cette partition suppose évidemment que l'on se souvienne que la clarinette en La est un instrument transpositeur et noté comme tel : il sonne à la tierce mineure inférieure de la note écrite.

De nouveaux motifs dérivés se présentent. L'un d'eux entendu d'abord aux mesures 41-42 au premier violon et à l'alto est repris immédiatement au premier violon dans l'aigu et à la clarinette (voir exemple de cette reprise ci-dessus). Les cadences en Ré majeur sont soigneusement évitées ; de fait, la musique s'éloigne vers Do majeur pendant quatre mesures à la mesure 47. La suite, à la mesure 48, diffère par le traitement plus que par le matériau, d'un caractère feutré et dans les tessitures graves. Cela permet à la clarinette d'entrer à la mesure 51 avec un effet spécial, tandis que la nature chromatique du matériau produit des harmonies colorées. A l'approche de la cadence imparfaite en Ré majeur à la mesure 58, la mesure 56 fait clairement référence au motif dérivéprésenté à l'exemple ci-dessus. Cette section de la mesure 48 à 58 fait office de troisième thème.

On peut utilement considérer le passage qui suit à partir de la mesure 58 comme une codetta, encore qu'il reste clairement en relation avec le matériau précédent. Avec chacune des anacrouses accentuées, elle combine l'élan rythmique du second sujet avec la dissonance accentuée de la mesure 3, ajoutant un léger triolet à la mesure 62, point de départ d'un passage de quatre mesures aux cordes qui met en valeur une délicate entrée finale de la clarinette à la mesure 66. Dans les deux

dernières mesures, le motif 'circulaire' initial est introduit adroitement, et pour la reprise de l'exposition, ceci remplace les quatre premières mesures. Cette reprise est ainsi adroitement déguisée, les mesures 3 et 4 étant absentes mais le flux musical restant intact.

Le développement est plus long que d'habitude chez Brahms, occupant en tout 65 mesures (71-135). Son ouverture (mesures 71-80) agit comme une réelle introduction, dont le statisme sert à déguiser le début du travail thématique. Fondé sur le motif principal 'circulaire' des mesures 1 et 2 et l'arpège de clarinette de la mesure 5, ce passage module tranquillement de Ré majeur à do# mineur, obscurci non seulement par le langage harmonique, mais aussi par la couleur des notes les plus graves du chalumeau de la clarinette. Au démarrage du 'crescendo' à la mesure 81, il y a un sentiment de nouveau départ, mettant en valeur le début d'un intense traitement du motif 'circulaire', qui continue jusqu'à la mesure 97. Le contrepoint de la clarinette à la mesure 81, entendu ensuite aux cordes remonte à des éléments de l'accompagnement aux mesures 6-10. Une cadence imparfaite à la mesure 87 apporte un nouvel intérêt rythmique, car une figure de trois notes dérivée des trois notes du motif 'circulaire' est clairement combinée au motif entier lui-même. L'occurrence d'inversions, de séquences et de strettes donne à ce passage un caractère quelque peu académique, un peu comme l'équivalent chez Mozart. C'est en fait le moyen le plus efficace pour créer un contrasteavec l'exposition, essentiellement lyrique. La façon dont la figure de trois notes se déplace dans différentes parties de la mesure suffit à donner à ce passage un sens plus élevé qu'un simple jeu d'écriture savante.

Le matériau des mesures de transition des mesures 25 et suivantes sert de base aux mesures 98-120. L'indication 'piano quasi sostenuto' indique que le matériau précédemment dramatique a maintenant un aspect plus tempéré, pendant que le musique module enharmoniquement en Ré bémol. La sonorité de la note la plus basse de la clarinette (sonnant comme Ré bémol) colore cette importante mesure qui introduit un lumineux 'cantabile'. Le rythme de la mesure 98 reste une figure d'accompagnement pour tout le passage, dont l'élément principal est une transformation des mesures 26 et 27 en un matériau d'un exquis lyrisme. Une modulation en La majeur à la mesure 106 permet à la clarinette de s'emparer pour la première fois du motif des mesures 35 et 98, avant un dialogue avec le premier violon. Le point culminant de ce passage (mesure 114) module brièvement en Ut majeur, après quoi les divers motifs se combinent alors que la dynamique de la musique diminue,en passant par ut mineur, Ré majeur et mineur, Si bémol majeur et mineur avant de moduler enharmoniquement à la mesure 121 vers la dominante de si mineur. La partie finale du développement (la retransition) à partir de la mesure 121 commence par une référence à la mesure 26 et son inversion, une pédale de dominante en évidence au violoncelle, et un déplacement de la pulsation. Cela met en relief une référence hautement idiomatique de la clarinette (mesures 127-8) au second élément du premier sujet (mesures 3-4). Une élaboration chromatique du motif 'circulaire' à la clarinette et au violoncelle à l'intérieur et sous une pédale de dominante (mesures 131-5)mène à la réexposition avec un niveau d'inspiration digne de Mozart.

L'arrivée de la réexposition se reconnaît immédiatement aux mesures 136-7, qui amènent toutefois à une réécriture des mesures 14 et suivantes. Ni l'ambiguïté harmonique ni la déclamation de la clarinette sur un large ambitus des mesures 5 et suivantes n'ont besoin d'être rappelées à cette étape du mouvement. La transition est également contractée et module maintenant en Sol majeur, avec moins d'importance accordée à la clarinette, pour le second sujet à la mesure 157. Les mesures 36 à 66 subissent d'intéressantes réécritures aux mesures 157 à 187, dans lesquelles Brahms prend clairement conscience des limites supérieures de l'ambitus de la clarinette s'il veut conserver un ton

lyrique[62]. La descente de Ré à Ut majeur de la mesure 48 trouve son parallèle dans la descente de Sol à Fa à la mesure 169, la mélodie étant cette fois confiée à la clarinette.

Ici, la continuité de la musique de Brahms a divisé les musicologues sur le point de départ de la coda[63]. Les quatre dernières mesures de l'exposition (67-70) ne sont pas réexposées, mais remplacées aux mesures 188 et suivantes par un passage thématiquement relié, mais agité, d'une intensité orchestrale, caractérisé par des trémolos mesurés aux cordes. Au point culminant (mesures 195-6), le motif 'circulaire' des mesures 1 et 2 est pleinement harmonisé avec des accords de septième, suivi par deux mesures de roulades descendantes de clarinette (reversement de la mesure 28) et le sujet de la mesure 3 au premier violon sur une pédale de tonique de Si. Lorsque la mesure diminue d'intensité (mesures 199-205), on trouve des références à plusieurs éléments précédents, y compris l'ornementation du motif 'circulaire' entendu précédemment à l'approche de la récapitulation, le second élément du premier sujet(mesures 3-4), avec des figures d'accompagnement en trémolos et syncopes. Un arpège mélodique de si mineur aux cordes mène aux mesures 207-10 à un dernier rappel des mesures 1 à 4 sans les syncopes à l'alto et au violoncelle laissant la clarinette mener huit mesures de résignation désolée. Le transfert de la dissonance à la

---

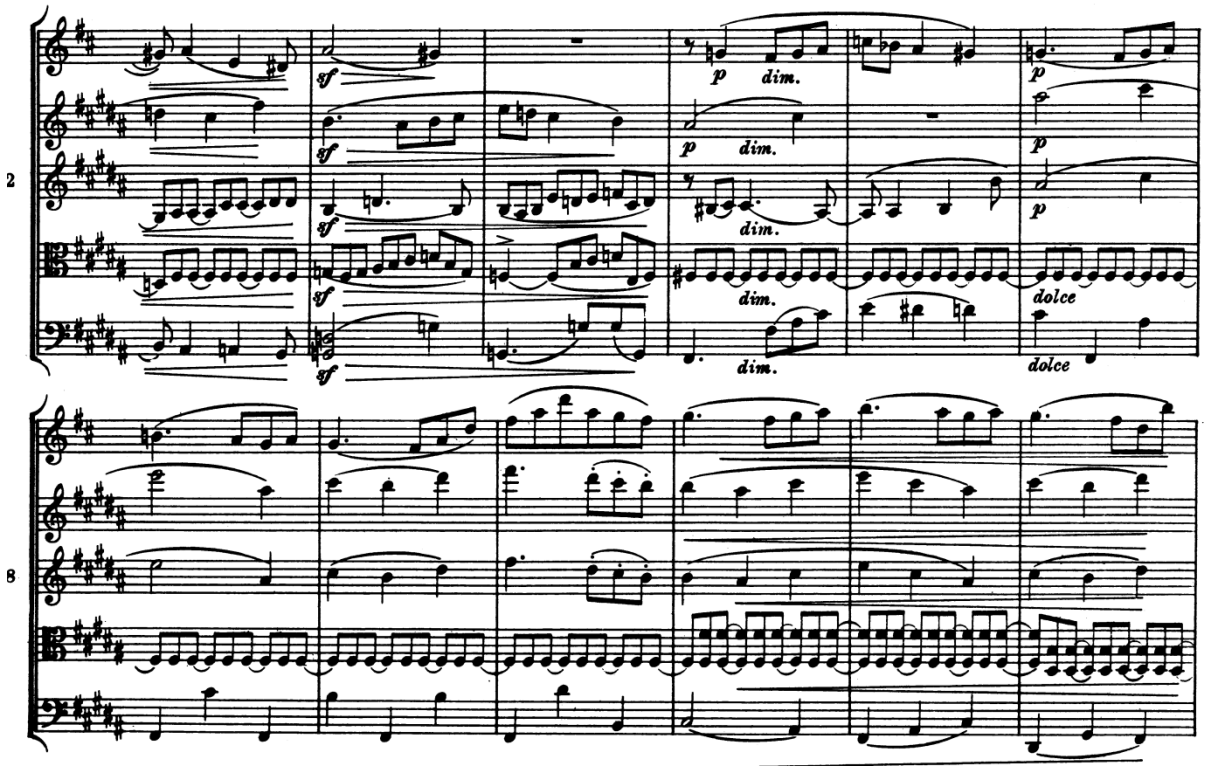
[62] C'est là l'usage principal qui est fait de la clarinette par les auteurs romantiques, Wagner compris, qui évite, par exemple, de tirer la clarinette trop vers le haut dans la scène où il entoure la Walkyrie d'un cercle de feu. Par la suite, d'autres auteurs, pour d'autres raisons, rechercheront au contraire ce registre aigu, par exemple Stravinski sur des clarinettes en Ré dans 'le sacre du Printemps' (1913).

[63]C'est selon nous une querelle parfaitement vide de sens que ces discussions interminables destinées à faire rentrer de force des œuvres vivantes dans des moules préétablis, utopiques objets inanimés, idoles descendues des cieux ou révélées par on ne sait quel dieu régnant sur un paradis musical académique. Comme énoncé plus haut, « On ne construisait pas une forme sonate à partir d'un schéma abstrait ». Haydn, Mozart, Beethoven Schubert, Mendelssohn, Franck, pour ne parler que des plus grands, ont apporté leur pierre à l'édifice, chacun méditant, esquissant, effaçant, réécrivant, jusqu'à ce qu'il soit musicalement satisfait de l'œuvre vivante qu'il voulait créer. On rencontre souvent des différences, voire même des contradictions entre les caractéristiques des formes sonate qu'ils ont créées, non seulement d'un compositeur à l'autre, mais même à l'intérieur de l'œuvre d'un même compositeur. C'est qu'ils n'étaient pas à la recherche, d'une sorte d'Idée platonicienne, d'une forme abstraite existant dans on ne sait quel paradis chimérique. Ils écrivaient de la musique vivante. A la longue, certaines règles semblaient s'imposer d'elles-mêmes, mais si leur ressenti des besoins d'une nouvelle création leur demandait d'y déroger, il convenait bien entendu qu'ils y dérogent. On notera que nous n'avons cité ni Chopin, ni Schumann, ni Dvorak, ni Grieg, ni Tchaïkovski. Leur génie est évidemment hors de question, mais lorsqu'ils écrivaient des formes sonate, on note des déséquilibres, des maladresses d'écriture que l'on ne trouve pas lorsqu'ils écrivent des formes plus libres. Ceci ne va pas à l'encontre de notre propos, au contraire il le renforce : ces génies avaient certainement à l'esprit le mythe de la forme sonate idéale dans lequel il fallait faire rentrer leur musique coûte que coûte, alors qu'elle demandait une forme autre pour s'épanouir. Quant a Liszt, son génie est précisément d'avoir compris dès le départ l'incompatibilité qui existait entre cette chimérique forme sonate 'idéale' et sa propre pensée. Pour parler très schématiquement, le 'thème' classique – plus souvent motif que thème – est parfaitement souple et ductile. Le thème romantique est une chose plus refermée sur elle-même, se suffisant à elle-même. Le thème classique est merveilleusement adapté à l'écriture d'une exposition à deux thèmes dans deux tonalités différentes, à l'élaboration intéressante de ponts et de transition vers un développement modulant extrêmement mobile et nerveux, à une retransition intéressante, à la réexposition du matériau à la tonique, qui assoit pleinement à un niveau architectural le principe de tonalité. Refermé sur lui-même, le thème romantique n'offre pas cette ductilité : bien souvent, ce sont les ponts, les transitions et les retransitions qui sont les points les plus faibles ; le compositeur romantique ne sait pas au juste comment les élaborer compte tenu de la fermeture de son matériau. Dvorak, par exemple, prend parfois les dernières notes d'un thème et les répète jusqu'à l'insupportable, situation qu'il dénoue en présentant directement un nouveau thème. C'est certes un soulagement pour l'auditeur, mais ce n'est pas ce que l'on peut appeler une transition, et manifestement l'effet est anti-musical. Dvorak cherche à faire quelque chose que son matériau, dont la beauté musicale n'est pas en cause, ne permet pas. Ceci posé, il ne faut pas accabler cet excellent compositeur qu'était Dvorak plus que de raison. Fort heureusement, ces passages faibles sont ponctuels et l'ensemble reste malgré tout extrêmement convaincant, et il est bien des œuvres dans lesquelles il trouve des formules de transition heureuses. Il est du reste étonnant que son ami et protecteur Brahms, qui possédait cet art de façon magistrale, plus qu'aucun romantique, ne lui en ait pas fait la remarque et ne l'ait pas aidé. Tchaïkovski présente souvent des défauts du même type, dans un tout autre style. Chez lui, c'est plutôt l'emphase romantique qui l'amène à négliger ce type de passage et à distordre les formes.

demi-mesure des mesures 3 et 4 sur le temps fort des mesures 212 et 214 ajoute un effet poignant supplémentaire, comme l'écriture de l'extrême fin, où une cadence de clarinette solo est suivie de deux accords de tonique sobres et paisibles, dont la clarinette occupe la quinte Fa#.

IV.4 – Adagio.

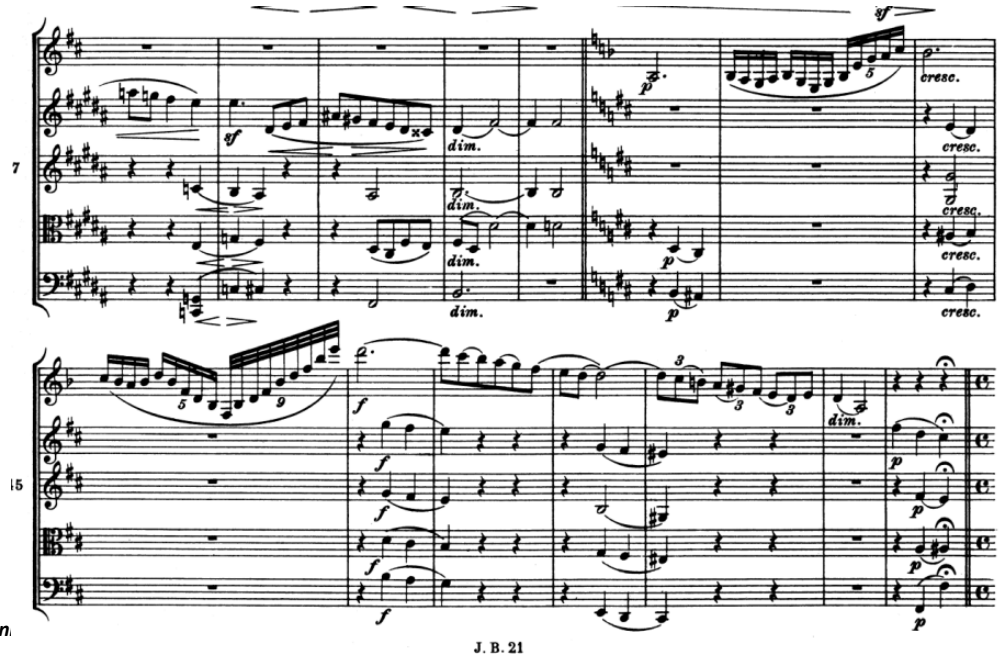
Le mouvement lent nous offre deux extrêmes : la simplicité du plan d'ensemble et le raffinement des détails. La transformation thématique se prolonge tout au long de la forme tripartite, comme on peut le voir en comparant la mesure initiale 1 avec le début de la section centrale à la mesure 52. Et cependant, si l'on considère le contexte de leurs sections respectives, ces deux éléments ne pourraient être plus contrastés. La texture des huit mesures d'ouverture est riche d'imagination, avec les quatre mesures initiales de la clarinette librement imitées par le premier violon à la distance d'un temps et demi. Comme dans le 'larghetto' du quintette avec clarinette de Mozart, les cordes utilisent tout le temps la sourdine. Le thème rappelle immédiatement celui du second mouvement du quintette à cordes en Fa majeur de Brahms lui-même. Les éléments en triolets et duolets dans les trois voix les plus basses atténuent la sensation d'une pulsation régulière et contribuent à un flux rythmique homogène ce qui est très inhabituel avec les moyens de la musique de chambre. Les sept mesures de la mélodie de clarinette sont prolongées à huit au moyen d'une réécriture avec recouvrement où la mélodie est transférée au second violon. L'ouverture du second mouvement offre un intérêt immédiat, le premier violon colorant le Si majeur de la toute première mesure d'une sixte mineure, qui forme la base de l'accord de septième que l'on rencontre au point culminant (mesure 5). Une réécriture de la phrase d'ouverture forme les mesures 9-16,dans lesquelles la clarinette et le premier violon échangent leurs rôles, avec quelques changements rythmiques de détail dans les parties inférieures. Brahms a instrumenté ce passage de telle manière que la figuration en triolets soit achevée par la mélodie de violon elle-même. A la mesure 16, la clarinette transforme la mesure 8 de manière à amener une ligne mélodique rêveuse dérivée de la mesure 5. Démarrant à la mesure 17, une contre-mélodie en octave aux violons prend la mesure 7 comme point de départ, toute cette section contrastante culminant par de frappants sauts vers le grave de la clarinette à la mesure 14, préparant un passage solo, en arpèges aux mesures 25-6. La transition qui ramène le thème principal (mesures 27-31) se fonde sur ses trois premières notes, étendues à quatre d'une manière qui suspend temporairement le sens de la mesure. La délicieuse digression tonale a ici des accords napolitains qui retombent sur des accords se septième en Ut# mineur (mesure 28) et si mineur (mesure 30), revenant au matériau d'ouverture par une sixte allemande (mesure 31). Une réécriture très efficace des mesures 1 à 4 conduit maintenant à un accord napolitain 'sf' à la mesure 36, après quoi les cordes continuent par une sombre réélaboration des mesures 5 à 8, incorporant un délicieux contraste entre les sixième et septième degrés de l'échelle, augmentés et diminués à la mélodie du violon. Un glissement final du majeur au mineur (mesures 41) prépare l'entrée du passage de dix mesures de transition à la clarinette, qui introduit la dramatique section médiane.



Mesures 12 à 23, montrant l'intervention de la clarinette l'écriture de la contre-mélodie aux violons en octaves

Une modulation vers Ré majeur (relatif du direct mineur) articule la transition entre la mesure 41 et le démarrage du 'piu lento' à la mesure 52, et ce passage aux allures de récitatif semble préparer la musique contrastante qui suit. Dans une nuance 'piano' évocatrice, la clarinette prend la tête de l'ensemble, avec des fioritures qui dérivent clairement du motif 'circulaire' au début du premiermouvement, tout en donnant un avant-goût de ce qui va advenir.

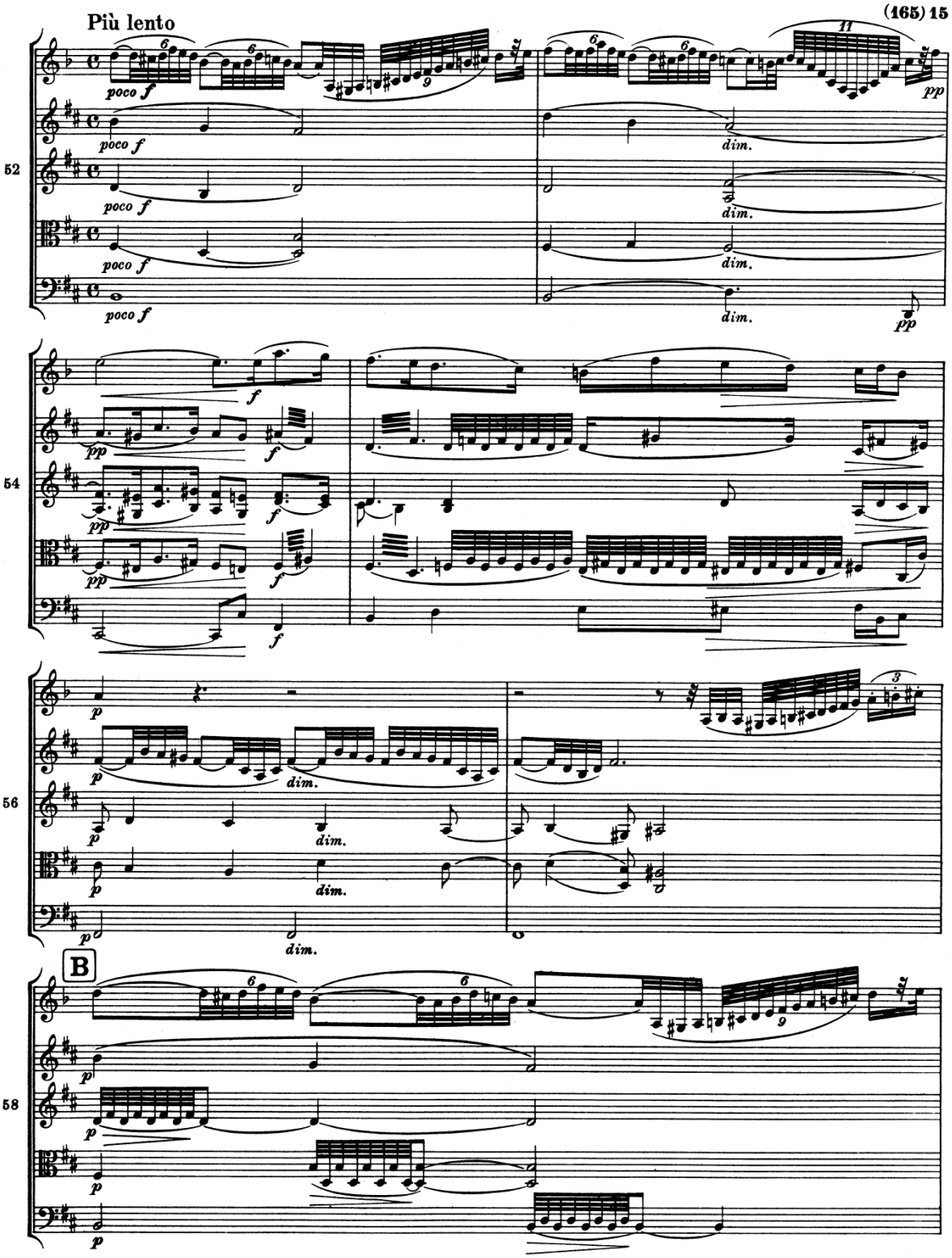
Durant la décroissance qui suit le point culminant de la mesure 46, les triolets, qui avaient déjà joué un rôle majeur dans les figures d'accompagnement au cours du mouvement, investissent la partie de clarinette. Pendant ce temps, les cordes font obstinément référence aux mesures initiales de l' 'adagio', le citant textuellement (avec des points d'orgue) à la mesure 51.



Mesures 37 à 42, servant de transition au 'piu lento' en commençant à mettre la clarinette en valeur sur des figurations dont le début dérive clairement du 'motif circulaire' initial.

On a souvent souligné l'originalité du 'piu lento'[64]. Ici, Brahms prend la liberté d'user de la virtuosité de la clarinette, se servant du quatuor comme d'un petit orchestre, employant le tremolo et des ornementations élaborées. Le langage harmonique, relativement simple, parvient à une tension hautement émotive. On a suggéré que Brahms s'était inspiré des certains orchestres tsiganes, dans lesquels la clarinette prend parfois le premier rôle. La virtuosité ne souffre d'aucun manque de goût ; elle est formellement cohérente, et dérive de manière complexe mais parfaitement audible du motif 'circulaire' de l'introduction. De fait, la qualité de cette improvisation de Brahms ressemble à la poignante lamentation de style hongrois écrite par Haydn un siècle plus tôt dans le second mouvement de son quatuor en Ut majeur op. 54 n° 2, où le premier violon explose en arabesques passionnées au-dessus d'une mélodie sombre et déprimée.

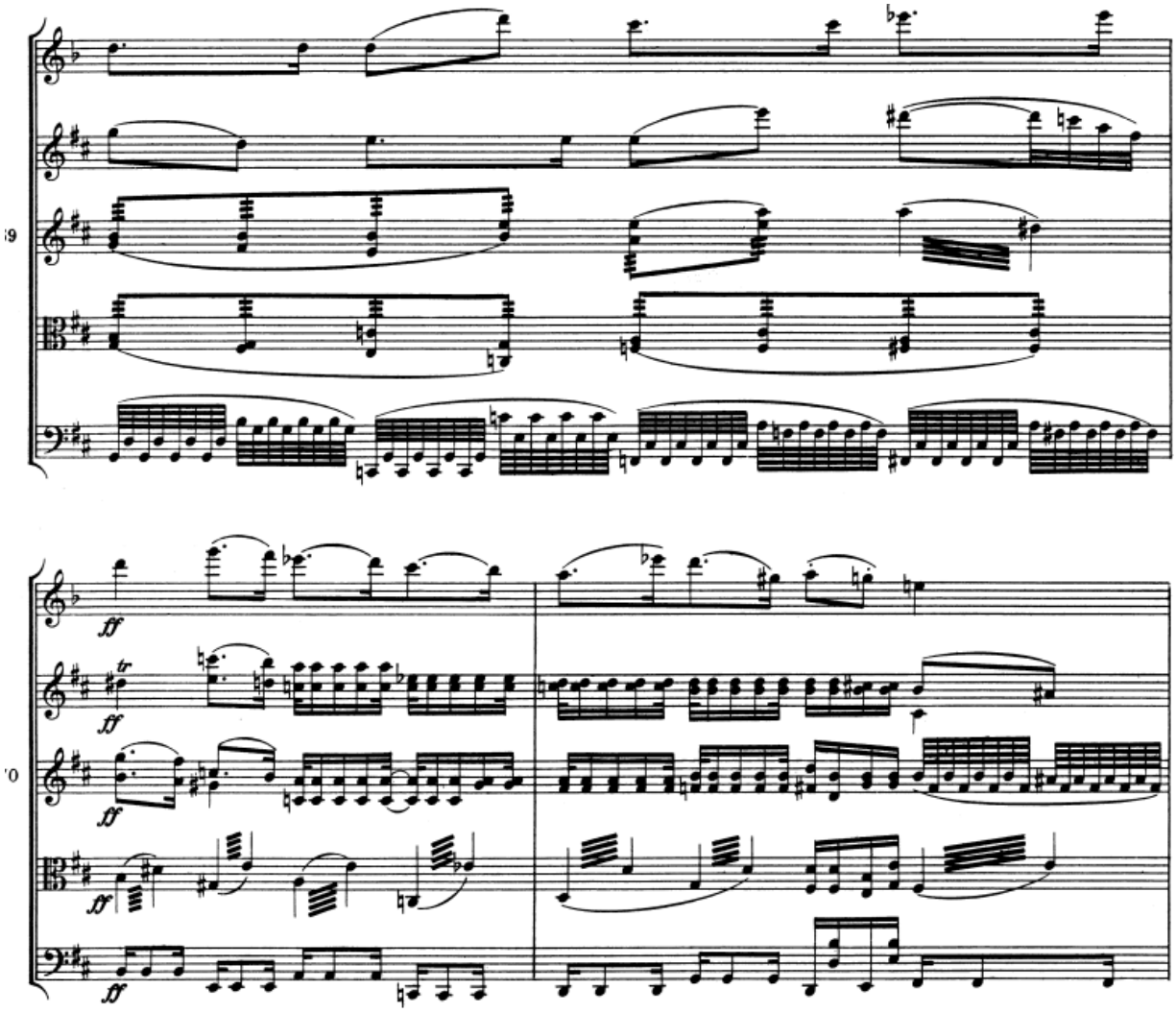
[64] On cherchera vainement un passage qui lui ressemble de près ou de loin, que ce soit dans le quintette pour clarinette de Mozart, tout de limpidité et d'intériorité, ou dans la musique de chambre précédente de Brahms. Certes, il faut beaucoup de virtuosité pour l'interpréter, mais cette virtuosité est toute intérieure et ne se livre pas à des exhibitions hors de propos. On ne trouvera pas par exemple l'équivalent dans le final 'à la hongroise' du quatuor pour piano et cordes op. 25. Il n'a rien de tsigane par la virtuosité extérieure des exécutants. Ici, Brahms, arrivé à la maîtrise totale de son art, joue 'à se faire peur' : Il effleure constamment les limites du mauvais goût, de près, de plus en plus près, mais il sait qu'il possède la technique musicale transcendante pour conserver cette distance infime qu'il ne faut pas franchir. Brahms et Ravel sont bien les deux personnalités musicales les plus antagonistes qui soient. Et pourtant ici, l'espace de quelques mesures, ils se rapprochent par l'esprit.



Motifs de style rhapsodique et quasi improvisés du 'piu lento' (mesures 52 et suivantes), et pourtant articulées de manière extrêmement subtile (mais perceptible à l'audition) du 'motif circulaire' des mesures 1 et 2 du premier mouvement.

.

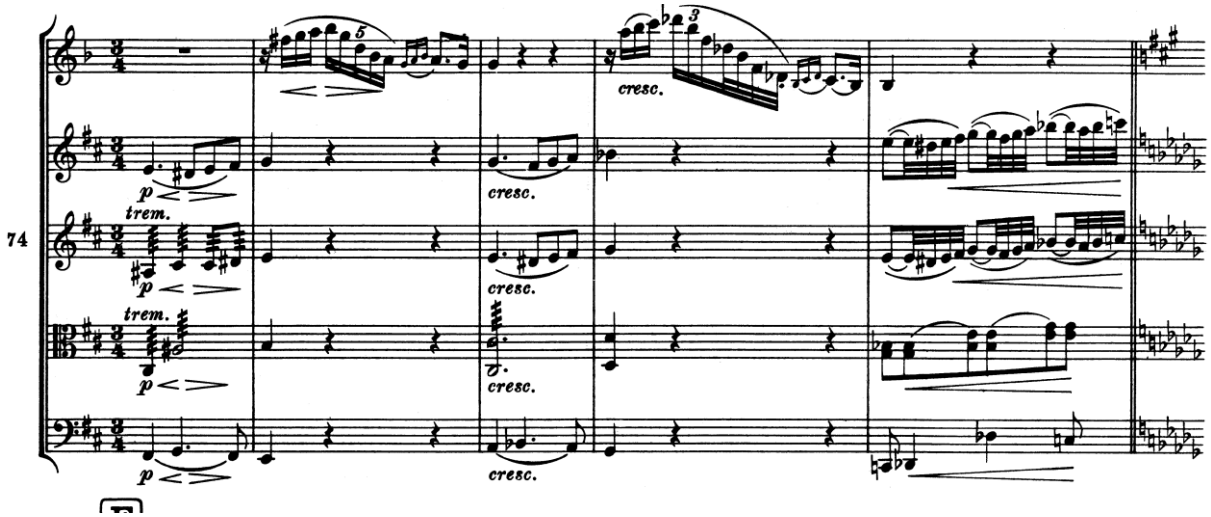
Brahms commence par trois ornementations élaborées (mesures 52 et suivantes, 58 et suivantes, 64 et suivantes) de la première mesure du sujet principal, la mesure changeant en 4/4 ; elles augmentent en intensité comme le mouvement va de l'avant. La virtuosité de la clarinette s'approprie les gammes et arpèges rapides toutes les deux mesures, suivies d'une mélodie cadentielle en notes plus longues, dont le contour s'apparente à celui des mesures 27-31. Aux mesures 52-6, l'accompagnement est relativement simple, quoiqu'avec une anticipation de la ligne de clarinette au début de la mesure 54 et l'introduction de trémolos au premier violon et à l'alto. L'interlude des mesures 56-7 n'est qu'un mouvement méditatif par les cordes de la frénésie



Mesures 69 et suivantes. Observer le point culminant mesure 70.

précédente, construite sur la note Fa# au premier violon ; au travers des harmonies de Fa# mineur et si mineur, une ligne mélodique secondaire au second violon est une version augmentée de la demi-mesure précédente à la clarinette. Une échelle montante à la clarinette agit comme une anacrouse vers une reprise des mesures 52-7 aux mesures 58-63, encore qu'un usage plus généreux des trémolos à toutes les parties de cordes, qui s'étend jusque dans l'interlude aux mesures 62-3, en augmente significativement l'intensité. A partir de la mesure 64, nous assistons à une

réinterprétation radicale, plus ouvragée, de ce que nous avons précédemment entendu : la tessiture de la clarinette est plus haute et couvre un plus large ambitus, cependant que les harmonies sont moins stables, traversant La majeur et mineur et Sol majeur aux mesures 64-5. Le matériau est dilaté aux mesures 68-71 par le développement d'une figure syncopée provenant de l'accompagnement de la figure précédente. L'approche du point culminant à la mesure 70 met en valeur le dialogue entre la clarinette et le premier violon et des parties basses plus agitées, en particulier au violoncelle. Le point culminant est atteint grâce à la hauteur de la tessiture de la clarinette et l'usage de diverses syncopes. Le postlude méditatif des cordes aux mesures 72-3 est maintenant fondé sur la note si, le trémolo se limitant au violoncelle. Un élément de fantaisie aux mesures 74-86 comprend un développement ultérieur de matériau et une transition vers le thème principal du mouvement. Tout d'abord, il y a un retour à la métrique ternaire, tandis que des références des cordes à la mesure 5 provoquent la réponse de la clarinette par deux arabesques encore plus ornées (mesures 75, 77), dont les troisièmes temps sont dans les rythmes pointés qui ont joué un si grand rôle dans la partie médiane. Le crescendo de ce passage est intensifié par les cordes à la mesure 78, amenant la seconde composante de ce passage aux mesures 79-84. Le rythme pointé forme maintenant un point culminant présenté aux registres hauts et bas de la clarinette, comprennent des sauts de grand ambitus rappelant l'idiome mozartien.



Mesures 74 à 78

Le trémolo revient aux cordes cependant qu'aux mesures 79 et 80, le violoncelle énonce une version dilatée du thème de clarinette des mesures 52 et suivantes. Enfin, il y a deux mesures en 4/4 (85-6) qui élaborent librement la musique tsigane, et qui sont techniquement les plus difficiles de tout le morceau. Cet éclat passionné est lié à la récapitulation par la mesure 67 de la façon la plus adroite et imaginative qui soit. L'accord précédent de mi bémol mineur de la mesure 86 devient par enharmonie Ré#, c'est-à-dire l'accord de médiante de Si majeur, qui se résout sur une septième de dominante sur la demi-mesure. Pendant ce temps, le thème principal au premier violon est étendu d'une mesure, sur des arpèges ascendants dérivés de la section centrale au violoncelle, à l'alto et à la clarinette (en anacrouse pour le retour du thème principal). Comme le premier violon a fini par les accords de la mesure 1 à la mesure 87, la récapitulation commence par le correspondant de la mesure 2. Des mesures 88 à 127 le matériau est répété, avec seulement une modification pour la préparation de la coda.

Sur un accord de septième 'pianissimo' à la mesure 128, la clarinette rappelle les phrases décoratives de la section médiane, quoique plus lentement, de façon plus lyrique, et en mode majeur. Un écho du premier violon plonge dans l'accord final au travers duquel la clarinette monte par des arpèges délicats jusqu'à une tierce descendante terminale. On ne peut qu'être d'accord de plein cœur avec le critique Dyson quand il écrit : « c'est à la fois l'une des plus simples et l'une des plus belles fins de toute la musique de chambre ».

IV.5–Andantino – Presto non assai, ma con sentimento.

Au moins un auteur a prétendu qu'il y avait une baisse d'inspiration dans les deux derniers mouvements de ce quintette[65]. Evans considérait le troisième mouvement « si clairement inférieur à la meilleure œuvre de Brahms que ses bons passages risquent d'être sous-estimés ». Mais la pure inventivité de ce troisième mouvement rend ceci difficile à soutenir. Comme il a été souvent remarqué, Brahms était à la fois trop séreux et trop méticuleux pour le scherzo de ses prédécesseurs, et l'esprit de comédie ne lui venait pas naturellement. Il lui fallait donc inventer une nouvelle forme de scherzo, ou de substitut, présentant trois solutions différentes dans ses trois premières symphonies et une nouvelle autre dans le quintette avec clarinette. Le mouvement ésotérique andantino – presto constitue ici ce que Pascall[66] décrit comme un cadre ; le scherzo est le presto à 2/4, tandis que l'introduction à 4/4 agit comme un quasi-trio et également comme une section génératrice pour la plupart des éléments de la forme sonate qui suit. Le matériau de l' 'andantino' ne revient que dans les neuf dernières mesures du mouvement, mais il est noté comme s'il faisait partie de la section 'presto'. Durant tout le mouvement, Brahms est économe de ses motifs mais démontre sa remarquable capacité à en changer le caractère.

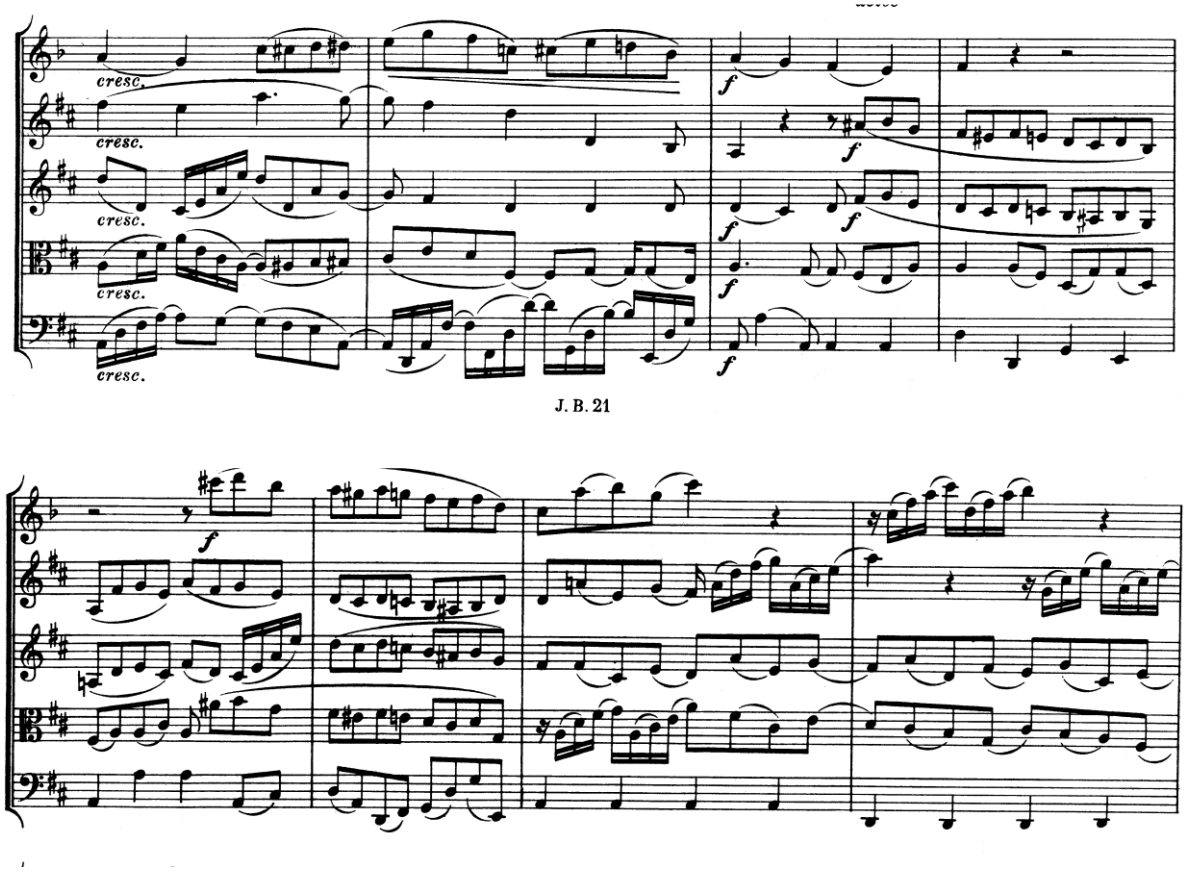
Le caractère de l' 'andantino' en Ré majeur forme un pont parfait de l'état d'esprit de l' 'adagio' au scherzo proprement dit, tout en refermant la durée émotionnelle que nous venons de traverser. Sa forme, que nous pouvons schématiser par AABA, ressemble à celle de la section d'ouverture de l' 'adagio'. L'ouverture à la clarinette est de sept mesures, avec accompagnement de l'alto et du violoncelle. Le mouvement contraire de la mélodie et de la basse donne l'impression d''un contrepoint, alors qu'il n'y en a pas. Comme bien souvent, la reprise de la mélodie se fait au violon à l'octave supérieure. Il y a quelques changements mineurs dans les parties graves et une extension à la mesure 13 pour former une traditionnelle phrase de huit mesures.

La section médiane (mesures 13-26) commence comme si elle allait développer le thème principal, introduisant un accompagnement arpégé au violoncelle. Au point culminant 'forte' (mesure 19) apparaît un nouveau motif qui semble secondaire, mais prendra de l'importance dans la suite du mouvement. Comme beaucoup de thèmes du quintette, il est l'objet d'échanges entre la clarinette et le premier violon. De toute évidence, il dérive des mesures 41-2 du premier mouvement, illustré plus haut. Par la suite, une série d'arpèges brisés (mesures 23-8) partagés entre l'alto, le premier violon et la clarinette sur une pédale de tonique amène le retour du thème principal.

---

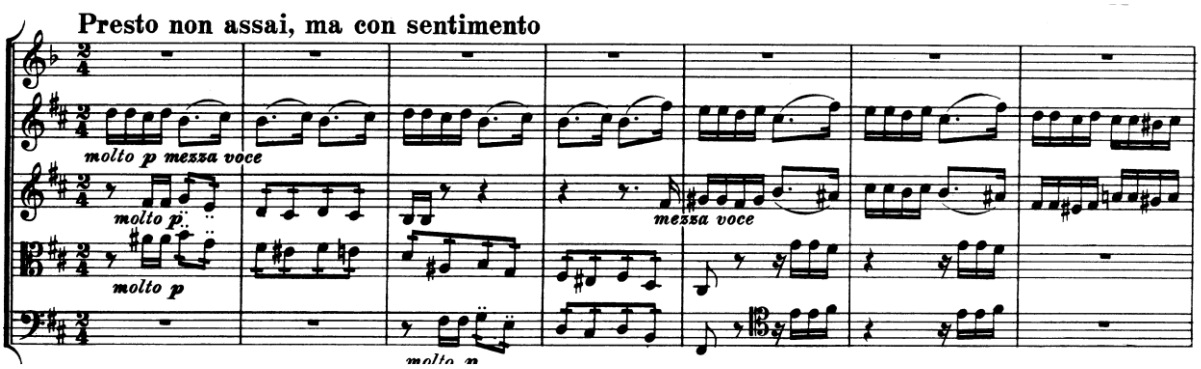
[65] Evans, E., Handbook to the Chamber and Orchestral music of Johannes Brahms (London, 1933-5) – Apparemmentépuisé.

[66]Pascall, R. J., Formal Principles in the Music of Brahms, D. Phil. Diss., University of Oxford (1973) . Disponible auprès de l'auteur de la présente brochure.



Mesures 17 à 24.

Réduit à cinq mesures, ce retour commence par du matériau à la clarinette dérivé des mesures 1 et 3, tandis qu'aux violons, une pédale est ornée par des références aux deux premières mesures de la mélodie initiale de la clarinette.



Mesures 34 à 40.

Le scherzo (mesures 34 et suivantes) est un mouvement de sonate miniature, lié étroitement à l' 'andantino' sur le plan thématique. Cette relation est immédiatement explicite : le thème principal du 'presto' est une transformation évidente de la première mesure de ce mouvement. C'est un excellent exemple du savoir-faire de Brahms pour altérer le caractère d'un matériau musical presque au-delà du reconnaissable (mais tout de même pas complètement, sinon ce serait un échec).

D'un point de vue rythmique, il comprend deux éléments, qui permettent de rappeler le rythme pointé du second tempssans avoir recours à son contour mélodique neutre. En parallèle, l'accompagnement du second violon et de l'alto fait directement référence à la figure importante de la mesure 19 de l' 'andantino'. La dynamique, marquée « molto p mezza voce », contribue à l'effet d'ensemble. Les double croches du premier temps sont développées dès la cinquième mesure (mesure 38), tandis que le rythme pointé du second temps est rapidement étendu. L'ornementation idiomatique descendante (mesure 43) qui est la première entrée de la clarinette, a un côté frappant, que l'on peut relier thématiquement aux arpèges de l' 'andantino'. Cette section et son inversion envahissent la transition vers la dominante mineure aux mesures 44-53.A la fin de ce passage se trouvent des inversions claires de la première mesure du 'Presto'. Le contour du second sujet syncopé à la mesure 54 dérive toujours de la même section, mais il est transformé pour donner l'illusion d'un matériau neuf. Une réexposition à la mesure 64 présente une syncope par triolets au premier violon, sur une pédale dans le registre du chalumeau de la clarinette, qui prolonge ensuite la mélodie de deux mesures. Le second sujet établit un contraste avec la musique qui le précède par son rythme et l'utilisation généreuse du pizzicato dans l'accompagnement.

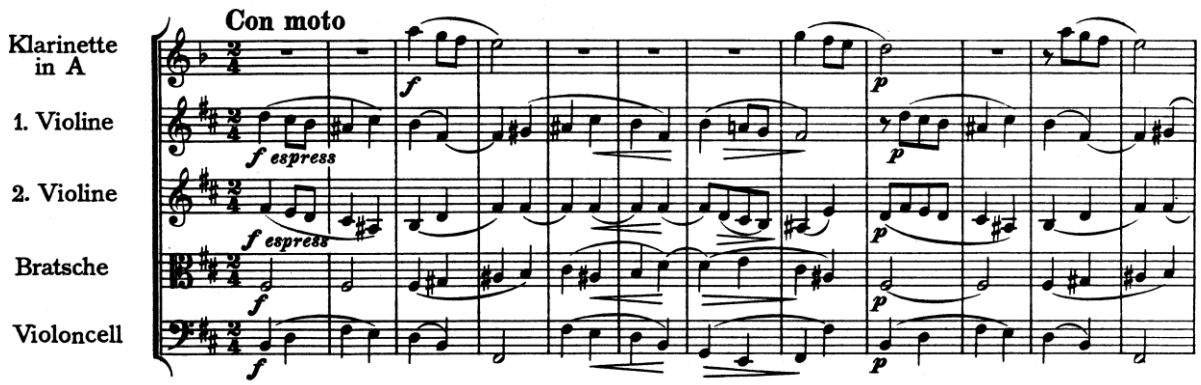
Le développement (mesures 76-121) commence par une réécriture effective du sujet principal du Presto, dont la réharmonisation souligne l'ambiguïté entre si mineur et ré majeur[67]. Une extension cadentielle aux mesures 89-91 contient une réinterprétation particulièrement efficace du motif en triolets. La figure d'accompagnement s'était déjà signalée à la mesure 80 et attire ici particulièrement l'attention (mesures 92-101) durant un passage 'forte' en Sol majeur et contenant les broderies de la mesure 43. A partir de la mesure 102 se produit une désintégration finale du sujet principal du 'Pesto', l'élément en double croches produisant un ostinato, cependant que l'élément en rythme pointé balaie mélodiquement l'ensemble en tierces et sixtes. La musique traverse rapidement sol mineur et ré mineur avant de revenir à si mineur. Une cellule mélodique dérivée, aux mesures 114-17, dessine un expressif accord de neuvième de dominante dans la dominante Fa# mineur. L'ostinato en doubles croches se transforme en triolets aux mesures 118-21, dont la tension n'est résolue que par le retour du thème principal.

La réexposition (mesures 122-61) contient d'intéressantes réécritures du matériau précédent. Le second sujet à la tonique (mesures 140 et suivantes) est maintenant doublé à l'octave par le premier violon, et est approché par un accord napolitain aux mesures 136-8. La coda débute à la mesure 162 en Sol majeur, et rappelle d'abord le développement. Les arpèges des mesures 23-8 de l' 'andantino' réapparaissent. Des transformations et des fragments de divers éléments du premier sujet aux mesures sont soutenues oar une pédale de Ré majeur. Le retour des arpèges à la dernière de ces mesures amène à la mesure 178 non seulement de la forme finale du thème principal de l' 'andantino' de la mesure 29, mais aussi des trois mesure qui le précédaient. Ils sont maintenant notés dans la mesure à 2/4 du 'Presto', donnant une indication essentielle sur la relation entre les deux tempi, dont la pulsation à la noire peut rester constante tout au long du mouvement. Brahms ne réexpose qu'une petite partie de l' 'andantino', et c'est audacieux ; mais cependant, cette section fait en sorte de donner une sensation de plénitude à la fin de ce mouvement.

---

[67] C'est, on l'a vu, par une telle ambiguïté, dérivé d'un quatuor de Haydn, que commence le quintette. De telles ambiguïtés, à courte ou moyenne échelle, sont courantes dans la littérature romantique, notamment chez Chopin (1810-1849). Certains auteurs vont jusqu'à considérer qu'il est judicieux d'analyser Chopin à l'aide d'une sorte de 'super-tonalité' associant un mode majeur et son relatif mineur. Plus tard, la mode passagère des modalités anciennes (essentiellement dans la musique française) se jouera de telles ambiguïtés. Cette mode restera marginale ; des évolutions autrement significatives impulsées par Debussy (1862-1918) et Ravel (1875-1937) traversaient alors la musique française.

IV.6 – Con moto.



Le début du thème dans le 'con moto', dernier mouvement du quintette en forme de thème et variations.

Pour le finale de son quintette pour clarinette et cordes, Brahms choisit un plan rigoureux : thème, cinq variations et coda, comme dans les mouvements lents des sextuors op. 18 et 36, l' 'andante con moto' du Trio en Ut majeur op. 87, et le finale de la sonate avec clarinette op. 120 n° 2. Mis à part une certaine détente dans la quatrième variation en majeur, il règne une animation croissante, qui ne s'interrompt que dans la coda. Mais l'influence du thème reste prépondérante, de sorte qu'il n'y a aucun parallèle possible avec les variations Goldberg de Bach[68], les variations Diabelli op. 120 de Beethoven[69], ni avec les variations Haendel op. 24 de Brahms lui-même, où la mélodie n'est rien d'autre qu'un point de départ dont il exploite le squelette harmonique ou tel ou tel trait anecdotique de la mélodie pour des idées et des atmosphères originales. Ces variations du quintette sont d'un genre plus traditionnel et décoratif, rappelant Mozart ou le Beethoven des débuts. La substance du mouvement dérive de l'individualité des variations, dans un ensemble unifié et soumis à l'influence progressive du premier mouvement, spécialement dans la coda, accentuant le caractère de forme cyclique de l'œuvre, sur lequel nous penchons plus loin. Alors que dans les trois mouvements précédents, Brahms suscitait l'intérêt en partie par des modifications des formes traditionnelles, ici l'intérêt est suscité par le maniement ingénieux de matériaux musicaux dans un cadre familier.

Le plan formel du thème est A A^1 // : BA^2: // où A et B font huit mesures. La figure descendante de quatre notes qui est le motif principal continue souvent par une tierce ascendante ;l'effet global (avec une quarte diminuée mise en valeur) rappelle le matériau du sujet à la mesure 14 du premier mouvement. La texture est entièrement homophone, quoique comportant des touches mélodiques et rythmiques judicieuses dans les parties intermédiaires. La clarinette fait simplement écho à la fin des phrases jusqu'à ce qu'elle énonce la mélodie durant les huit mesures finales. Juste avant la double barre centrale, l'harmonie vire àRé pour la cadence avant de continuer en Sol majeur le motif principal étant mélodiquement altéré mais reconnaissable par son rythme. La musique revient à si mineur pour l'entrée de la clarinette à la mesure 25.

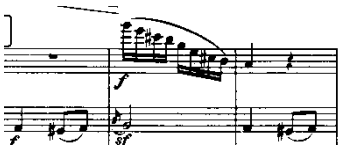
La variation 1 illustre la liberté de la texture chez Brahms. Elle prend la forme d'un large solo de violoncelle, formulé à partir de la basse du thème, mais contenant également des éléments de la

---

[68] IL s'agit là de l'exemple le plus célèbre de Bach, mais ses trois partitas pour orgue, œuvres de jeunesse, et ses variations canoniques, œuvre de haute maturité, appellent des commentaires similaires. Brahms affectionnait particulièrement les 'Variations Goldberg'.

[69] Ces prodigieuses variations, qui ont beaucoup intéressé l'avant-garde musicale, se caractérisent par l'extrême squelettisation du thème, mais aussi de la naïve anacrouse dont Beethoven s'amusa beaucoup.

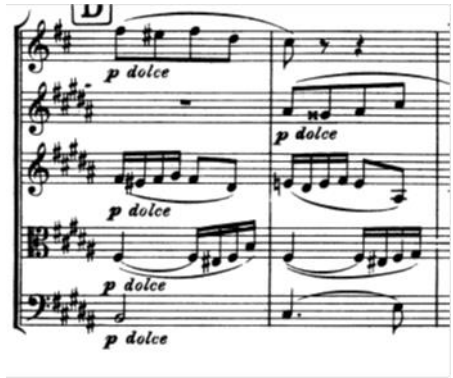
mélodie. Les larges sauts et les croisements de parties de cordes qui soulignent la structure en accords ont été comparés avec bonheur par au moins un auteur[70] avec l'idiome ders suites pour violoncelle solo de Bach. Dans la première moitié de la variation, les effets d'écho sont entièrement harmonisés par l'ensemble, y compris la clarinette, mise en avant. Dans la seconde moitié la texture est plus dense. Elle introduit par endroits des imitations, et un plus grand degré de chromatisme, et son mouvement continu de croches empêche toute ressemblance trop proche avec le thème.



Mesures 65 à 67

La variation 2 est fondée sur une variante importante du motif principal, qui lui est liée rythmiquement, mais met en avant l'intervalle d'un demi-ton (voir exemple ci-contre, mesures 65 à 67). Cette intense variation est la plus éloignée du thème, mais elle contient des réminiscences des mouvements précédents. Par exemple, les continuelles syncopes de l'accompagnement rappellent la mesure 3 du premier mouvement, tandis que la figure pointée introduite à la mesure 69 est liée au second temps du ' 'Presto non assai'. Dans cette variation les harmonies sont plus dissonantes, les seconde et quatrième mesures (66 & 68) devenant des septièmes diminuées et la mesure 76 contenant une neuvième particulièrement expressive. Des arpèges ascendants et descendants à travers tout l'ensemble instrumental rappellent le passage commençant à la mesure 43 du 'presto'. La seconde moitié commence dans un esprit différent, avec une ligne éloquente de la clarinette développant un contour mélodique dont les origines proviennent de l'accompagnement aux mesures 69 et 77. L'effet de syncope à cet endroit et plus lisse et plus feutré. Ce n'est que dans les quatre mesures finales que l'on trouve une allusion au motif principal avec une mutation rythmique.

La variation 3 développe un motif qui combine des éléments du motif 'circulaire' du premier mouvement avec le thème du finale. Dans la première moitié, le violon solo rencontre un écho à la clarinette, effet qui découle du thème original. La clarinette s'empare de la section médiane en Sol majeur par des arpèges en semi-staccato, amenant un commentateur[71] à l'appeler la « variation dans le style 'boîte à musique' ». Le retour à si mineur (mesures 121-8) amène un délicieux dialogue entre les deux solistes.

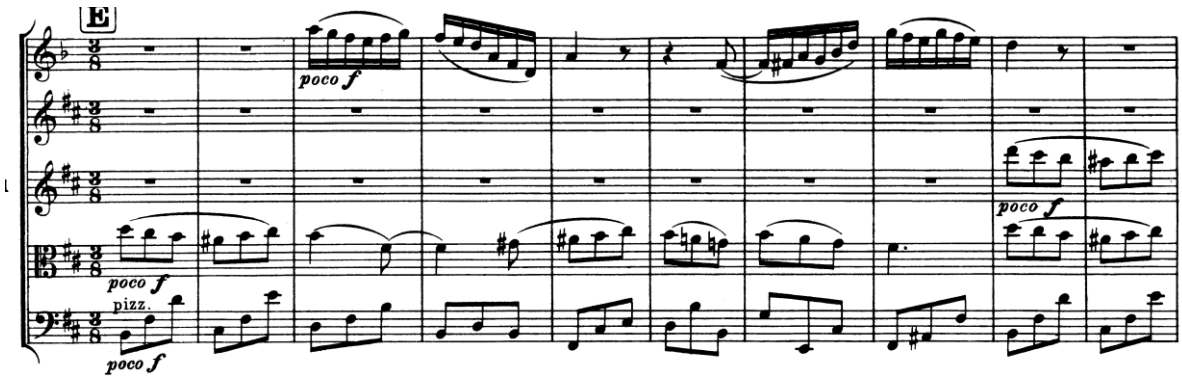


La variation 4 en Si majeur redonne vie à un certain nombre de motifs précédents, tout en épousant les contours du thème lui-même. Les mesures d'ouverture (voir ci-contre) font référence au motif en demi-tons de la mesure 2 et au sujet principal de l' 'Adagio', tout en contenant dans les parties intermédiaires des références au motif 'circulaire', continuant le mouvement en double-croches de la variation précédente. En fait, les mouvements en croches et demi-croches sont une caractéristique de toute la variation, le dialogue entre la clarinette et le premier violon étant encore de la première importance. Le changement de mode affecte les harmonies de la section médiane, qui traverse Sol# mineur à la mesure 148. Ce passage élabore un motif de la mesure 133 en une mélodie expressive qui se combine efficacement avec le motif en demi-ton et un retour momentané des syncopes aux parties intermédiaires.

---

[70] Graham, J. E., 'An Analysis of Brahm's quintet in B minor, op. 115, for clarinet and strings', M.A. diss., North Texas State University (1968). Disponible auprès de l'auteur de la présente brochure.

[71] Henry S. Drinker, 'The chamber music of Johannes Brahms' (Philadephia, 1932). Disponible auprès de l'auteur de la présente brochure.



Mesures 161 à 170.

La variation 5 revient au mode mineur mais se distingue par un nouveau mètre ternaire, à 3/8 (voir exemple ci-dessus). On discerne facilement le contour du thème du final tout au long du solo d'alto, mais la partie de violoncelle en pizzicato de grand ambitus rappelle en même temps la première variation. L'ornementation à la clarinette (puis conjointement avec le premier violon) contient une diminution de la ligne d'alto, tout en faisant en sorte de rappeler le motif 'circulaire' du premier mouvement. La section médiane rappelle les mesures 3-4 et 14 et suivantes du premier mouvement au cours d'un crescendo vers la réexposition à la mesure 185, où les double-croches de la clarinette issues des mesures 163-4 sont omniprésentes.

La coda magistrale à la mesure 193 est introduite par un rare 'fp'. Passé ce point, il n'y a plus de nouveau matériau, mais uniquement une interaction entre ceux du premier mouvement et du finale. Les références au premier mouvement ont été préparées tout au long des variations, de sorte que la coda semble une conséquence naturelle de ce qui s'est produit précédemment, plutôt qu'une interpolation en quoi que ce soit. Pour commencer, les mesures 1-4 du premier mouvement sont finalement rappelées littéralement[72] en Mi mineur, avec cadence en Sol (mesures 193-6). Une extension en octaves 'pp' (mesures 197-9) mène à une référence au thème d'alto de la variation précédente (mesure 200) et à une réinterprétation de tout le passage, conduite par la clarinette (mesures 201-6), cette fois-ci via Ut majeur. Le thème d'alto est réexposé aux mesures 207-10, évitant soigneusement les accords de tonique. A la mesure 210, une cadence finale mesurée s'élève à la clarinette, puis retombe pour présenter aux mesures 214-22 une version à peine déguisée et partiellement augmentée de la fin du premier mouvement, retenant essentiellement sa faible dynamique, sauf pour un pénultième accord 'forte', richement écrit. Comme cette œuvre, point culminant par son intellectualité et sa force émotionnelle, atteint sa conclusion finale, l'effet est poignant de façon presque insupportable.

IV.7 – Quelques mots encore …

Le quintette pour clarinette et cordes op. 115 de Brahms nous a livré (au moins) deux choses : d'une part, l'exemple de formes développées avec inventivité et parfaitement équilibrées, et le secret de

[72] Cette citation est tellement 'cadrée' qu'elle rappelle celles de la troisième symphonie ou de l'avant-dernière sonate en La majeur de Schubert avec leur aspect 'deus ex machina'.Mais il n'empêche ; elle souligne clairement la forme cyclique qui n'a pas cessé de réner tout le long du quintette.

son apparente luxuriance thématique qui ne donne jamais dans le disparate. Ce secret tient dans le fait que cette apparente luxuriance est de fait fondée sur l'usage d'un petit nombre de cellules génératrices, qu'il savait manier et varier comme personne, et ce dès le début de sa carrière. Nous l'avons noté dans ses 'Variations et fugue sur un thème de Haendel' op. 24 de 1861, que nous n'avons pas hésité à comparer aux 'Goldberg' de Bach ou aux 'Diabelli' de Beethoven. Ce processus de squelettisation et variations, qui est cloisonné dans le genre du 'thème et variations', devient continu dans l'élaboration d'une forme sonate, par exemple, et au delà de l'ensemble d'une œuvre. C'est ce que nous pourrons appeler une « forme cyclique par « cellules », opposé à la « forme cyclique par thèmes » telle que la conçut César Franck (1822-1890) avant lui[73]. Ce qui est vrai au niveau de la forme globale l'est au niveau d'un mouvement isolé. C'est là un apport majeur de Brahms, inconnu à une telle échelle avant lui, même chez Beethoven de qui il la tenait en partie, et que nous allons étudier de plus près ainsi que son devenir dans la suite de ce document. Un autre exemple de sa parfaite maîtrise formelle est le fait qu'il reconnut, à peu près à l'époque du 'Quintette', que son admirable trio pour piano et cordes op. 8 de début de carrière (1854) souffrait de graves défauts d'architecture et qu'il ne pouvait pas le laisser à la postérité en l'état. Il tailla sévèrement (tout un passage fugué, notamment), réordonna, réécrivit, pour nous laisser le chef d'œuvre que nous connaissons aujourd'hui. Cette œuvre allie intimement la jeunesse la plus débordante à la maturité la plus savante. Pour nous, il est supérieur aux deux autres trios pour la même formation, pourtant excellents et chacun fruit de trois années de maturation: le trio op. 87 en Ut majeur(1882) et op. 101 en ut mineur (1888). De même que les variations 'Haendel' op. 24 peuvent être mises à côté de Bach et Beethoven, ce trio op. 8 peut être mis à côté des deux merveilleux trios de Schubert en Si bémol et Mi bémol majeur. Ainsi, Brahms fut grand du début jusqu'à la fin.

V- L'HERITAGE du QUINTETTE op. 115.

V.1 – L'héritage du quintette op. 115 en Autriche et en Allemagne.

« Après les brillantes créations de Brahms et Reger, l'intérêt du public pour la clarinette comme instrument de musique de chambre sembla étrangement se paralyser. Mais aujourd'hui, grâce aux efforts d'exécutants exceptionnels et des cercles de musique de chambre, la clarinette a regagné sa place de droit dans les salles de concert, et spécialement grâce à la radio qui fait depuis plusieurs années usage de solistes. De nombreuses œuvres avec clarinette solo ont été écrites dans les dizaines d'années récentes, et la plupart dépassent de loin la production du tournant du siècle… » Ainsi écrivait le clarinettiste allemand Oscar Kroll dans un livre en préparation durant les années 1930[74]. Au début du XX° siècle, les compositeurs les plus engagés dans l'écriture pour la clarinette semblent être ceux qui maîtrisaient un mode d'expression qui leur était propre plus que ceux qui s'inscrivaient dans la tradition brahmsienne. En élargissant radicalement l'étendue expressive de la clarinette, Alban Berg (1885-1935) créa la surprise et l'étonnement avec ses « VierStücke » op. 5 (1913), assassinés sousde faux compliments dans un article de Tuthill dans 'Cobbett' comme « très outrés ; intéressants comme étude d'effets ». Pendant ce temps, l'école française continuait à fleurir dans son génie propre. Debussy contribua par un exemple magistral et exigeant de 'solo de concours'

[73] Franck était décédé à l'époque de quintette op. 115, et il est hautement improbables que Brahms ait entendu parler de lui malgré la célébrité de la sonate pour violon et piano – et a fortiori l'ait apprécié.

[74]Kroll, O. Die Klarinette (Kassel, 1965 ; traduction anglaise H. Morris, ed. A. Baines, London, 1968)

avec sa 'Première Rhapsodie' de 1910[75]. Le répertoire pour clarinette solo devait également connaître des traits inspirés du jazz (Stravinski) ou de l'écriture néoclassique (Krenek et d'autres).

Plus variables en qualité musicale furent les diverses excursions dans les genres de la sonate pour clarinette, du trio et du quintette cultivés par les compositeurs allemands et autrichiens dans les années immédiatement postérieures à la mort de Brahms. Son mélange difficilement imitable d'éléments lyriques et dramatiques dans une structure logiquement construite éliminait beaucoup de tentatives. La sonate op. 5 en Sol de l'élève de Brahms Gustav Jenner fut dédiée à Mühlfeld et imitait de près la sonate en fa mineur et le trio de son maître. En comparaison avec beaucoup de ses contemporains, Jenner produisait du matériau thématique à la fois idiomatique et apte à être développé, malgré un finale un peu faible. Le genre du trio avec clarinette garda une certaine vogue. Alexander Zemlinsky[76] (1871-1942) publia son bel op. 3 l'année de la mort de Brahms, et l'opus 94 (1905) de Wilhelm Berger (1861-1911) a été écrit pour le trio dans lequel il jouait avec Mühlfeld. Le répertoire de Mühlfeld comprenait aussi des trios de Rudolf Braun et Leo Schrattenholz.

L'examen de nombreux quintettes avec clarinette composés après Brahms permettent clairement de valoriser le sien plutôt que l'inverse : les succès dans ce domaine sont rares. Une texture bien intégrée demeurait un défi redouté, et une écriture vraiment idiomatique de la clarinette en éliminait beaucoup. Dans ses conseils aux étudiants en composition, en 1913, Thomas Dunhill observait qu'il y avait eu de grandes améliorations dans le mécanisme des instruments à vent facilitant l'usage d'échelles chromatiques, mais que le problèmes liés à la couleur instrumentale et à l'équilibre de sonorités restaient ce qu'ils étaient à l'époque de Mozart. L'augmentation des possibilités d'exécution exposaient le compositeur à de nouveaux dangers, induisant trop facilement des idiomes qui étaient certainement possibles, mais malgré tout inappropriés[77]. Comme exemple représentatif des quintettes très durs écrits par des compositeurs allemands, on peut citer le quintette avec clarinette op. 19 de Stephan Krehl, dédié à Mühlfeld et édité par Simrock en 1902. Les similarités superficielles avec Brahms sont fortement soulignées par l'écriture pour clarinette en La, l'œuvre suit les mêmes caractéristiques formelles, un premier mouvement ternaire, suivi par un lento à 3/4 avec une section médiane à 2/4, un 'allegretto grazioso' menant à un 'vivace', et un thème et variations comme final. Mais l'inspiration mélodique et dramatique qui sous-tend l'œuvre de Brahms manque cruellement ici.

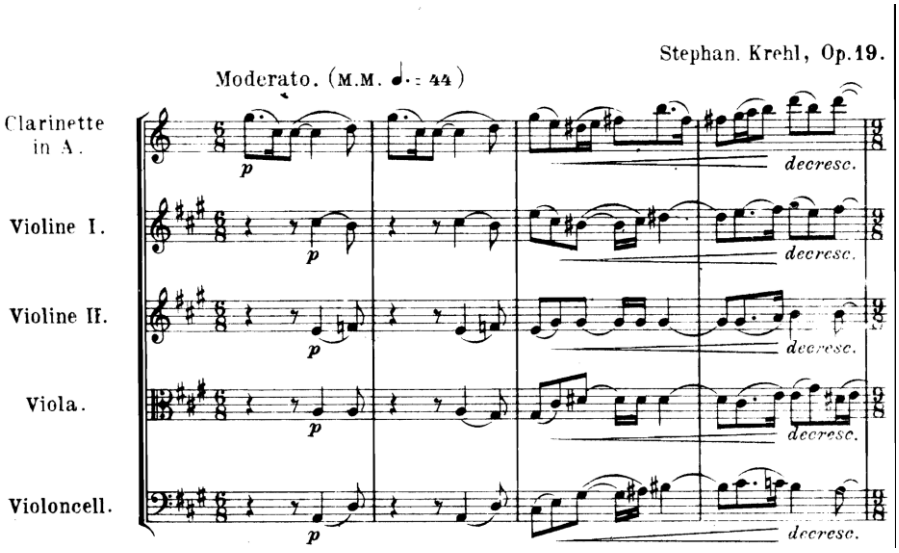
Presque toute la musique de chambre écrite en Allemagne, Autriche ou Angleterre à cette époque ne sut acquérir la renommée internationale de Brahms et ne circula pas en Europe durant les années qui suivirent.

---

[75] Nous avons publié une analyse de cette pièce dans l'Annexe de notre opuscule pour le Festival du Comminges, que l'on trouve sur son site Internet sous l'onglet 'Etudes' : 'La clarinette dans la musique classique'.

[76] Zemlinsky était très lié à Mahler et à Schoenberg qui épousa sa sœur. Il parlait fréquemment de composition ave ce dernier mais refusa de le suivre sur le chemin de l'atonalité. Il écrivit notamment des opéras remarquables comme 'rles' op. 16 en un acte sur un livret d'Oscar Wilde(première à Stuttgart en 1917), mais fut contraint à l'exil aux USA en 1938 et mourut dans l'oubli.

[77] Dunhill, T. F., Chamber music (London, 1913)

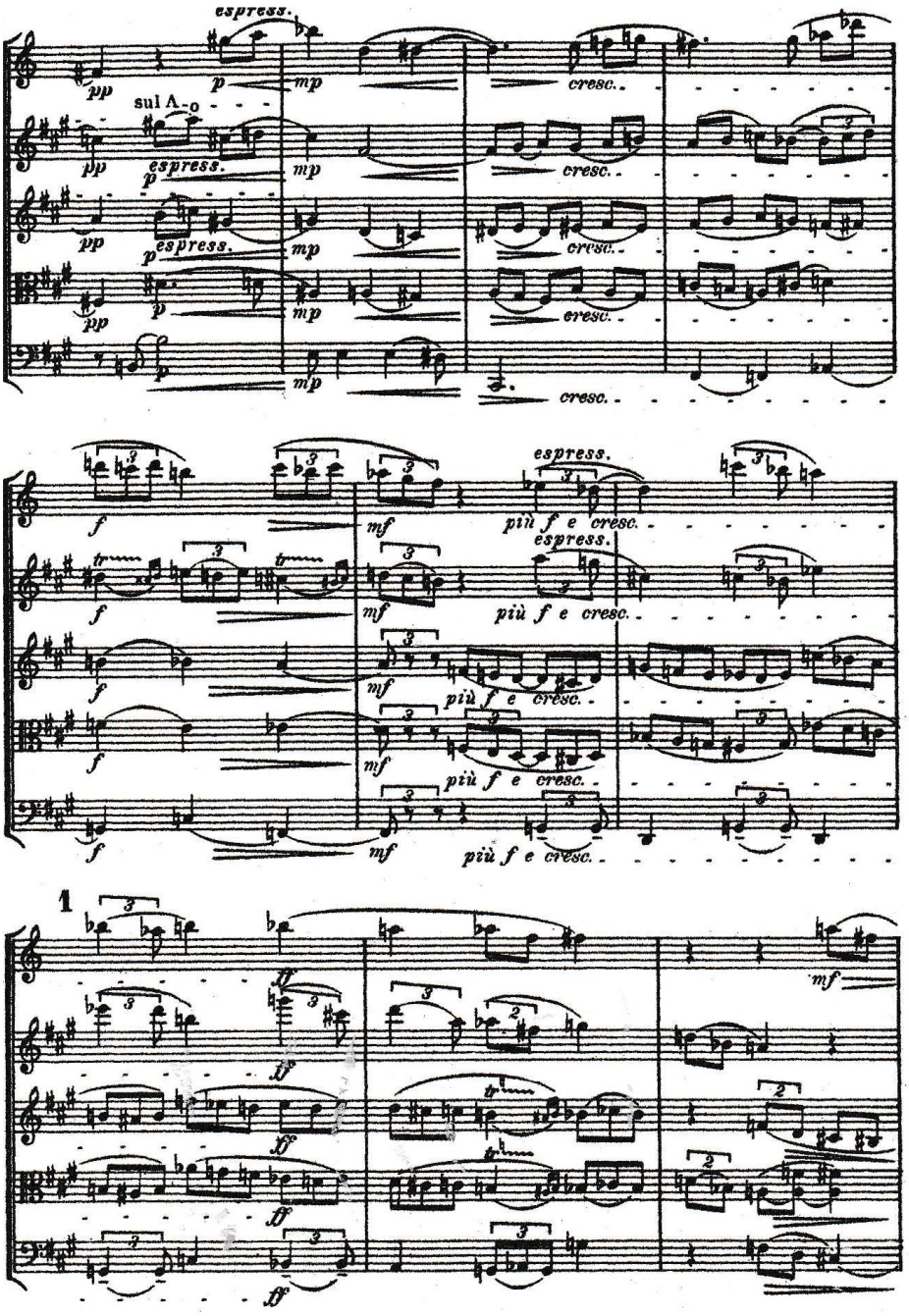


Début du quintette avec clarinette de Krell (édité en 1902). L'écriture est parfaite, élégante même (voir par exemple le jeu sur le motif de doubles croches à la mesure 3 ; mais le niveau d'inspiration est très loin de valoir celui de Brahms.

Ceci est même vrai d'un compositeur de la stature de Max Reger (1873-1916), qui étendit les possibilités de la tonalité sans en rejeter le cadre, et dont l'idiome particulier lui amena tant d'hostilité que de large reconnaissance et d'imitateurs. Reger écrivit ses deux sonates pour clarinette op. 49 (1900) après avoir entendu une exécution de la sonate en Fa mineur de Brahms par le clarinettiste local Johann Kürmeyer et son propre maître à Weiden, Adalbert Lindner. Reger assura lui-même la première de sa sonate plus longue op. 107 de 1909 avec Julius Winkler de Darmstadt. Quelques jours après l'avoir commencée, il écrivit : « ce sera une œuvre d'une clarté peu commune ; vous ne pouvez pas demander trop de technique à un joueur d'instrument à vent car il y a toujours un danger pour que le style de la musique de chambre ne soit trahi et que l'œuvre devienne un concertino, ce qui serait vraiment mauvais. Brahms a fixé la cadre de ce que devait en être le style.»Le quintette pour clarinette op 146 est dédié à Karl Wendling, dont le quatuor avait souvent joué avec Mühlfeld ; après sa mort ils collaborèrent avec PlilippDreisbach (1891-1980) de Stuttgart, donnant ensemble la première de l'ouvrage en 1916. Beaucoup de critiques seraient d'accord avec Kroll[78] sur le fait que le quintette est le couronnement de l'œuvre de Reger. « Toute l'œuvre s'écoule sereinement et aimablement, dans une satisfaction harmonieuse et finit par des variations débordantes d'imagination ». D'un caractère retenu, le quintette de Reger traite la clarinette de manière moins idiomatique que Brahms, mais d'une manière qui l'intègre encore mieux aux cordes[79].

[78] Op. cit.

[79] Dans notre opuscule sur la clarinette, nous écrivions que Reger, savant contrapuntiste légitimement soucieux d'échapper au style 'concertino de chambre', avait de fait écrit une œuvre à cinq voix en colorant celle qui lui paraissait la plus intéressante. C'est vrai ; cependant, Reger n'était pas un étudiant d'une classe de contrepoint de Conservatoire, mais un grand compositeur. Il était parfaitement conscient du travail spécifique de composition nécessaire pour générer cette voix 'la plus intéressante' et en traiter les conséquences en termes de rétroaction sur les autres voix, à court et moyen terme, d'une manière musicalement logique. C'est notamment cela qui ne se livre pas à la première écoute.



Mesures 10-19 du quintette pour clarinette et cordes op. 134 de Max Reger. Nous sommes encore dans la section à la tonique de l'exposition, mais on voit qu'il s'agit fondamentalement d'une écriture contrapunctique à cinq parties, où la clarinette permet de mettre certains éléments en valeur. Dans les quatre premières mesures, l clarinette énonce un motif mélodique, tandis que les violons et l'alto énoncent des contresujets homorythmiques. Dans les trois mesures suivantes, elle énonce des triolets partagés contrapunctiquement avec le premier violon, qui passent ensuite au second violon et à l'alto. Dans les trois mesures suivantes, le jeu est plus complexe. Second violon et alto poursuivent leur contresujet, qui évolue en un rythme de duolet. La clarinette, le premier violon et le violoncelle sont homorythmiques sur les deux premiers temps de la première mesure, puis sur le troisième temps la clarinette affirme son indépendance. A la seconde mesure, sur le second temps, clarinette et premier violon anticipant les duolets qui vont apparaître aux parties intermédiaires, cependant que le violoncelle forme une hémiole en empruntant passagèrement aux triolets des parties intermédiaires. A la troisième mesure les duolets apparaissent sur le premier temps au premier violon et à l'alto, sur le second au violoncelle et second violon, sur le troisième à la clarinette. On ne peut que constater l'aisance et le fluidité de cette écriture à cinq voix, très mobile, où la clarinette est à la fois parfaitement intégrée et souligne certaines éléments contrapunctiques – et ce dès les premières mesures de l'exposition. On comprend pourquoi nous disons que cette œuvre ne peut être parfaitement assimilée à sa première adition.

Sa couleur mélancolique et le maniement assuré des instruments sont contrebalancés par une texture dense et chromatique, même dans les variations finales. Les idées mélodiques sont souvent motiviques, faisant partie de la texture et sans le lyrisme manifeste de Brahms, sauf dans certains contextes comme l'ouverture de l'œuvre – très prometteuse - et le trio du 'Vivace'. C'est une œuvre de très grande valeur, mais qui ne se livre pas à la première écoute, plutôt déroutante; plusieurs auditions sont nécessaires pour en dominer la texture complexe et en goûter toutes les subtilités. Les exécutions en salle de concert ont eu lieu principalement en Allemagne ; en Angleterre dans la seconde moitié du XX° siècle l'intérêt du public pour Reger a tellement cru que la première britannique a eu lieu en 1984[80].

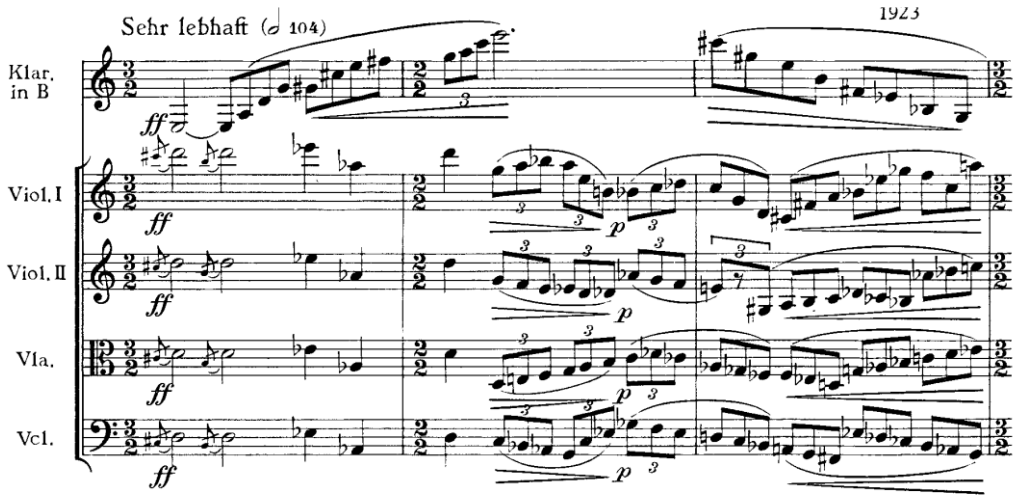
Un autre quintette important et intéressant est l'opus 102 (composé en 1914, édité en 1919) de Robert Fuchs, professeur au Conservatoire de Vienne (de 1875 à 1911) et ami de Brahms, qui lui prodigua beaucoup d'encouragements comme compositeur. Le quintette rencontra l'enthousiasme lorsqu'il forma le cœur de l'un des concerts donnés pour son soixante-dixième anniversaire ; mais comme toutes ses œuvres il est très peu connu en dehors de l'Autriche. Brahms marquait rarement de l'enthousiasme pour d'autres compositeurs[81], maisremarqua en 1891 que Fuchs était un splendide musicien : « Tout est si délicat, si ouvragé, inventé avec tant de charme, qu'on y trouve toujours du plaisir ». Fuchs comptait parmi ses élèves Mahler, Schreker, Schmidt, Sibelius et Zemlinsky. IL fut fortement influencé par la musique de Schubert, et hérita de sa facilité à moduler. La sonorité du quintette l'apparente à Brahms et Reger, mais il s'en distingue par l'usage d'une clarinette en Si bémol plutôt qu'en La. L'œuvre illustre agréablement les dons lyriques de Fuchs, alliés à une solide connaissance des techniques harmoniques et contrapunctiques, lui permettant de continuer la tradition brahmsienne (quoiqu'à un moindre degré d'inspiration), mais sans les nombreuses innovations stylistiques acquises par ses contemporains.

Il y eut bien d'autres quintettes avec clarinette composés en Allemagne et en Autriche avant la seconde guerre mondiale. L'Histoire n'a retenu que celui de Paul Hindemith (1923), ouvre âpre et dense, très éloignée par l'esprit de celles de Mozart et de Brahms. Après la guerre, il faut noter celui du compositeur autrichien émigré Egon Wellesz (op. 81, 1959). Ces deux œuvres sont dégagées de toute influence brahmsienne ; elles n'ont fait que tirer parti du renouveau donné à la formation du quintette pour clarinette et cordes après Mozart.

---

[80] Malgré nos recherches, nous n'avons pas trouvé trace d'une première exécution en France ; nous ne savons même pas si un, tel événement a eu lieu. Reger est très négligé en France, tant par les orchestres que par les ensembles de chambre, les pianistes et les organistes. Il est extrêmement rare de le voir figurer à l'affiche d'un concert. Certains compositeurs comme Arthur Honegger le citent parmi ses aînés l'ayant influencé, ce qui est tout à fait plausible quand on écoute l'œuvre de ce compositeur, lui aussi extrêmement négligé à l'exception d'une ou deux œuvres.

[81] Nous avons évoqué plus haut ses démêlés avec Saint-Saëns, Grieg et Tchaïkovski.



Début du quintette pour clarinette et cordes de Hindemithop. 30 (1923). Ce début est plus massif que ceux des quintettes de Mozart et Brahms : il n'en recherche pas la délicatesse. Cette première section du quintette a un caractère très massif ; la texture l'allège ensuite. On notera l'absence d'accidents à la clef, bien que l'œuvre ne soit pas atonale. Hindemith avait une technique tonale qui lui était propre.NOTA : le contexte (unisson des cordes sur Ré) indique que la première note de la clarinette est un Ré grave, note la plus grave de la clarinette en Si bémol. La partition indiquant Mi, nous sommes en notation traditionnelle d'instruments transpositeurs. Les compositeurs atonaux font naturellement l'inverse.

V.2 – L'héritage du quintette op. 115 à l'étranger.

N'étaient son mauvais caractère, ses mœurs bourrues et son langage parfois grossier qui auraient choqué, Brahms aurait certainement fait d'excellents séjours en Angleterre. Sa délicatesse de sentiments qui souvent effleurent mais n'insistent jamais, la générosité de son lyrisme qui jamais ne devient ni discours vide ni logorrhée hors de propos, son romantisme profond mais volontiers filtréde pudeur personnelle et de couleurs automnales, la solidité d'acier de ses architectures toujours dissimulées sous un discours d'une élégance raffinée, tout cela crée un empathie qui s'était déjà manifestée de son vivant, s'est constamment maintenue et existe toujours. Cela explique la popularité de sa musique en Angleterre, mais aussi le nombre et la qualité des études musicologiques qu'il a suscitées.

La première du quintette eut lieu à Londres le 28 Mars 1892 avec Mühlfeld et le Joachim Quartet et donna lieu à un article dithyrambique du 'Times'. Le quintette fut donné plusieurs fois à Londres (5, 10, 12 et 17 mai), puis à Liverpool (6 mai) et Manchester (15 mai).

A la différence d'autres pays, l'influence de Brahms en Angleterre fut de la première importance, probablement en raison des empathies que nous avons soulignées. Après une exécution du quintette en 1895 au 'Royal College of Music' à Londres, Stanford décida de lancer un défi dans sa classe de composition : écrire un œuvre semblable. Le résultat mit en valeur des talents qui ne se maintinrent pas. Ainsi, le jeune Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912) écrivit à 21 ans son quintette op. 19 en Fa# mineur, hautement individuel et complexe sur le plan rythmique. Il connut les honneurs d'une exécution par Mühlfeld et assit la réputation de Coleridge-Taylor comme compositeur, pourtant bien oublié maintenant. Il est vrai que son quintette souleva l'enthousiasme à son époque ; il ne devait presque rien à Brahms, sinon des choses qui appartiennent bien à tout le monde comme l'usage de clarinette en La et celui de cellules cycliques (voir chapitre VI et Annexe). Compte tenu de ce qu'était

la renaissance de la musique anglaise à cette époque[82], il mériterait peut-être d'être ressuscité, d'autant que sa courte vie fit que son catalogue reste restreint.

La renaissance de la 'fancy' élisabéthaine – un mouvement en plusieurs sections, incitant au style rhapsodique – fut une mode passagère, également bien oubliée de nos jours. On lui doit le 'Rhapsodic quintet' op. 31 (1921) de Herbert Howells (1892-1983), également bien oublié. C'est une de ses œuvres les plus subtiles, quoique ne durant pas plus de onze minutes. Elle est très originale, la sensibilité aux différents types d'écriture y est grande, mais difficile d'interprétation car ceux-ci sont entremêlés. Elle est très caractéristique d'une de ces modes passagères qui contribuèrent à la renaissance de la musique britannique.

Le potentiel lyrique quoique dramatique du quintette pour clarinette et cordes s'adaptait parfaitement à l'esprit de la musique anglaise. Stanford lui-même fut tenté par le genre, prenant exemple sur Howell pour écrire deux pièces en 1921 et 1922, restées manuscrites et exhumées uniquement récemment. De nombreux compositeurs anglais tentèrent l'aventure, eux aussi bien oubliés aujourd'hui, à l'exception de Cyril Scott (1879-1970), qui écrivit son quintette en 1925, et Arthur Bliss en 1932 (1891-1975) qui écrivit une œuvre d'un langage relativement traditionnel, mais d'une grande solidité architecturale. Mais comme nous l'avons plusieurs fois souligné, une époque musicale ne se compose pas que des chefs d'œuvre reconnus par la postérité, mais également par le travail quotidien des 'petits maîtres' et les engouements du public. Il est indubitable que le genre du quintette pour clarinette et cordes, et par delà ce genre, l'usage de la clarinette dans la musique de chambre anglaise connut une vogue certaine, et que le succès du quintette pour clarinette et cordes de Brahms, interprété en 1892 par Mühhlfeld a eu un effet de levier puissant.

En France, Brahms eut beaucoup de mal à se faire reconnaître. Pour le comprendre, il faut tenir compte du contexte spécifique de la musique française dans la seconde moitié du XIX° siècle. Le second Empire fut une période socialement et artistiquement décadente, où le pouvoir sur toutes choses était aux mains de nouveaux riches qui n'avaient en tête que de s'amuser et d'organiser des frivolités mondaines. La musique était presque exclusivement dominée par les opérettes d'Offenbach (1819-1880), qui caricaturait gentiment les travers de son époque sous les décors d'une antiquité en carton-pâte. Les concerts symphoniques ou de musique de chambre étaient devenus presque confidentiels. Il y avait quelquesbon compositeurs, tels Louise Farrenc (1894-1875), George Onslow (1754-1853), Théodore Gouvy (1819-1898), mais ils n'avaient pas d'audience ni même de lieu pour se faire entendre. Les seules œuvres ayant quelque tenue et qui aient percé à cette époque étirant à l'opéra, avec Faust (1859) et Roméo et Juliette (1867) de Charles Gounod (1818-1893).

Lorsque le second Empire français s'effondra dans la défaite et l'humiliation, avec l'arrivée des Prussiens dans Paris, la proclamation de l'Empire allemand dans la galerie des glaces de Versailles, la perte de l'Alsace-Lorraine, l'insurrection de la Commune de Paris réprimée dans le sang et la semi-dictature du général Mac-Mahon avec l'établissement de 'l'ordre moral', deux phénomènes coïncidèrent. Politiquement, un très vif sentiment antigermaniquenaquittant chez les élites intellectuelles que la population. Artistiquement,on assista à un changement radical de mentalité avec le rétablissement des valeurs authentiques, et notamment en musique le retour du culte de la musique de soliste de qualité, de la musique de chambre et de la musique symphonique. Le glissement du climat politiquesur la création musicale incita à la création d'une musique

[82] Voir par exemple notre fascicule « 2000 ans de musique en Europe – Lieux – Ecoles – Influences croisées » sur le site du Festival de Comminges, au même emplacement que celui-ci.

‘authentiquement française’, dans un contexte violemment antigermanique. Il y avait certes des esprits ‘conservateurs’ et d’autre part ‘progressistes’. Mais l’ennemi numéro un était bien entendu Wagner. Telle était du moins la vision officielle, à laquelle adhéraient les critiques et les articles du temps. Saint-Saëns mena contre lui une campagne aussi haineuse que maladroite. Mais malgré tout, Wagner représentait une révolution dans la syntaxe musicale qui ne pouvait qu’interpeller les meilleurs esprits musicaux français. L’excellence de la musique française ne pouvait que se traduire par des couvres du même niveau musical. Les composieurs n’ont pu échapper à l’influence de Wagner, d’une manière ou d’une autre.Ainsi Vincent d’Indy, pourtant monarchiste et nationaliste intransigeant, citait ce dernier en exemple dans ces cours. Seuls quelques très grands maitres comme Gabriel Fauré[83] (1845-1924), Claude Debussy (1862), Maurice Ravel (1875-1937) furent assez grands pour développer leur génie en dehors de l’empreinte wagnérienne.

Mais si la position des compositeurs français vis-à-vis de Wagner restait ambiguë, si Schumann était déjà suffisamment ancien pour échapper à cette hostilité et eut une influence positive sur certains compositeurs français, les compositeurs allemands de l’époque, et Brahms en tout premier lieu, qui n’apportait pas un défi similaire à celui de Wagner (du moins le pensait-on, car on ne le connaissait que très mal sinon point du tout), subit de plein fouet cette vague hostile, qui subsista jusqu’à la guerre de 1914. Il faut dire qu’il avait tout de la cible idéale. Outre le fait de représenter idéalement la tradition germanique et de l‘assumer pleinement, Brahms s’était ouvertement réjoui de la victoire de la Prusse et avait composé un haendélien ‘Triumphlied’ op. 55 pour baryton, chœur et orchestre qui n’ajoute rien à sa gloire. Paul Dukas, pourtant connu pour la bienveillance générale de ses critiques, écrivait de lui : « Lourd. Germanique. Beaucoup de bière dans sa musique ».

Après-guerre, les esthétiques changèrent, mais certes pas dans un sens favorable à Brahms ; rien de plus radicalement opposé à lui que l’esthétique du « Coq et de l’Arlequin » et du néoclassicisme dérivé de celui de Stravinski, ou simplement la poursuite de la dynamique née avant la guerre. Rien n’était plus opposé à lui que l’esthétique de compositeurs tels que Darius Milhaud (qui déjà détestait Franck), Poulenc, Roussel, ou Maurice Ravel, qui avoua s’être inspiré, pour le magnifique mouvement lent du Concerto en Sol, deux mesures par deux mesures, du quintette avec clarinette de Mozart. On comprend que, par bien des aspects, Ravel se soit senti proche de Mozart, mais certes pas de Brahms. Néanmoins, les programmes de concerts ne suivent pas toujours les courants principaux de l’actualité compositionnelle. Il est possible de l’audience du compositeur en France n’ait commencé à croître dès cette période, d’autant que paraissaient sur la scène internationale de très grands solistes et de très grands chefs qui défendaient le compositeur. Les modestes recherches que nous avons pu entreprendre sur les programmes de concert des grands salles parisiennes de l’époque ne donnent pas de résultats clairement interprétables. Le nom de Brahms y apparaît épisodiquement.

Les révolutions stylistiques qui eurent lieu dans l’après guerre n’avaient évidemment rien à faire non plus de Brahms – en critiquant l’aspect thématique de l’utilisation de la série chez Schoenberg, c’est évidemment en partie l’héritage de Brahms que l’on critiquait - mais c’est aussi une époque ou l’on sentit un net décrochage entre le composition contemporaine et un public plus conservateur. Bref, la musique française ne subit jamais l’influence de Brahms, mais son audience auprès d’un public, des interprètes et des musicologues cultivés, faisant désormais la part entre l’art et des concepts politiques passéistes, fit que l’on commença à s’intéresser à notre compositeur. On s’aperçut très vite que l’on avait affaire à un génie de la musique, même si l’on ne le mettait pas sur le même rang que les très grands. Anecdotiquement, son nom fut révélé au grand public par un film ‘Aimez-vous

[83] Gabriel Fauré et André Messager s’amusèrent à écrire un quadrille échevelé sur les motifs de la Tétralogie.

Brahms ?' avec Yves Montand en 1961, et le thème du troisième mouvement de la troisième symphonie devint un 'tube'. Au delà de l'anecdote, sa musique symphonique, ses concertos, sa musique de soliste et dans une moindre mesure sa musique de chambre se firent une place enviable dans le programmes des salles de concerts et des festivals.

En ce qui concerne le quintette pour clarinette et cordes op. 115, nous n'avons pas réussi à trouver de lieu ni de date pour sa création en France. Mais il est à peu près certain que c'est une des œuvres de musique de chambre du compositeur préférées du public, avec le quatuor pour piano op. 25 et le quintette pour piano et cordes op. 34. Personnellement, il nous est arrivé d'en entendre d'excellentes exécutions avant le concert du festival du Comminges le 08/08/2019.

Nous n'avons pas réussi à obtenir d'informations précises sur l'Italie, mais il est probable que, pour des raisons différentes, la situation soit quelque peu similaire à la France. Avant la première guerre mondiale, l'Italie ne jurait que par l'opéra vériste qui naquit à pue près en même temps que le quintette de Brahms. Même les compositeurs italiens de musique instrumentale tels que Malipiero (1882- 1973), compositeur précoce, auteur par exemple d'une très belle 'Sinfoniadel mare' (1906) et 'Sinfoniadelsilenzio e de la morte' (1909–1910) ou Casella (1883-1947) auteur d'une Symphonie nº 1 en si mineur, op.5 (1905-6) suivie de la Symphonie nº 2 en do mineur, op.12 (1908-9), de langage assez mahlérien, n'arrivaient pas à percer. Entre les deux guerres, le fascisme ne se montra pas aussi intolérant que le nazisme, et il n'y avait du reste aucune raison qu'il soit hostile à la musique allemande, mais il devait certainement rester une forte sensibilité à l'opéra belcantiste et vériste, un monde radicalement opposé à celui de Brahms. Après la deuxième guerre mondiale, les goûts du public occidental s'uniformisèrent plus ou moins, et il nous est arrivé d'entendre un très beau 'Requiem allemand' en Italie vers la fin des années 60.

L'Europe centrale est quelque peu paradoxale. La poussée nationaliste y était forte, et l'ennemi était l'Autriche impériale. Cela favorisa la gloire de compositeurs comme Smetana (1824-1884) et Dvorak (1841-1904), pour des raisons essentiellement nationalistes – en dehors de leur génie propre, bien entendu – mais Dvorak était l'ami intime de Brahms et lui devait pour l'essentiel sa carrière. Et l'on savait bien que, pour acquérir un métier solide, il fallait aller faire des études à Vienne ou en Allemagne. Ainsi coexistèrent une musique 'nationale', comprise comme indépendantiste, et un culte de la musique austro-allemand, dont on était bien obligé de reconnaître la grande valeur. C'est pourquoi, sans avoir fait de recherches particulières, nous sommes enclins à penser que la musique de Brahms y fut appréciée déjà du vivant du compositeur.

En Russie, pour des raisons différentes, le compositeur ne fut pas plus reconnu qu'en France. La fin du XIX° siècle était essentiellement occupée par le clivage entre le romantisme représenté par Tchaïkovski et l'esprit nationaliste représenté par le 'groupe de cinq'. Mais comme nous l'avons vu, Tchaïkovski et Brahms ne s'entendaient pas, et ce n'est pas qu'une question de personnes : autant le romantisme de l'allemand est pudique, volontiers automnal, très subtilement agencé, autant celui du Russe est expansif, à la limite de l'exhibitionnisme, et cet enthousiasme romantique débordant bouscule assez souvent la forme de ses œuvres. Tchaïkovski avait beau défendre le langage musical occidental, se faisant ainsi un ennemi du 'Groupe des Cinq' (outre son romantisme débordant qui n'entrait pas dans leur esthétique), il avait parfois du mal à tirer les conséquences ultimes de cet engagement. L'incompatibilité d'humeur avec Brahms se poursuivit de manière posthume avec son héritier pourtant plus introverti, Rachmaninov. Naturellement, Brahms n'avait rien à attendre du 'Groupe des Cinq', ardents nationalistes et adversaires de la musique occidentale, de la tradition austro-allemande en particulier. La période allant de 1900 à la Révolution d'Octobre était quasiment vide, à la notable exception de Scriabine, dont les conceptions métaphysiques et le mode de composition initialement post-chopinien puis entièrement original n'avait aucun rapport, de près ou

de loin, avec celui de Brahms. Sa grande maturité était originale et révolutionnaire, après avoir connu de manière très spécifique les influences de Chopin, Liszt et Wagner. La période libérale qui suivit la révolution d'Octobre était futuriste et constructiviste et n'avait nul besoin de Brahms. Puis tomba la chape de plomb stalinienne et le 'réalisme socialiste', qui n'avait évidemment rien à faire avec Brahms. Quand le XX° Congrès du Parti communiste décréta la déstalinisation, la liberté artistique revint de manière très prudente. Ce furent les années de gloire hélas trop tardive d'un Chostakovitch cassé; de nouveaux talents se préparaient dans l'ombre.Mais le romantisme à la Brahms n'était qu'un lointain souvenir.

Il y a un paradoxe curieux dans la politique imposée par les dirigeants de l'URSS à ce peuple profondément épris des arts et de musique en particulier. Ils ont été très intransigeantsavec les créateurs vivants, les conduisant parfois pendant la période la plus dure au suicide, au peloton d'exécution ou à la mort lente dans les camps de Sibérie. Mais les génies morts, russes ou étrangers, avaient droit à tous les honneurs. Au plus fort de la répression stalinienne et des purges massives, on donnait au Bolchoï dans un luxe inconnu à l'Ouest les ballets de Tchaïkovski, notoirement connu comme un tsariste ardent. Vivant, Tchaïkovski serait passé au peloton d'exécution. On y donnait Carmen ou le Barbier de Séville dans des décors dignes des heures les plus fastes du second Empire français et du palais Garnier. Nous avons personnellement connu la fin de l'URSS, et la Russie contemporaine. La musique classique y tenait, et y tient encore, une grande place. Tous les grands compositeurs y sont donnés. Toutes les classes sociales s'y rendent. Nous n'avons évidemment aucun moyen de vérifier si Brahms y est donné et dans quelle proportion, et nous ne l'y avons jamais entendu : mais le bon sens permet de penser qu'il est donné à peu près autant que dans les pays occidentaux, et il y a d'excellents pianistes russes brahmsiens.

Comme nous l'avons dit, Brahms est bien connu aux USA et au Canada[84]. Les universités américaines se sont fait, semble-t-il, une spécialité des études et analyses de sémantique musicale comme sujets de thèse, mises ensuite en ligne et libres d'accès. Nous avons trouvé des thèses sur Brahms, malheureusement pas sur le sujet qui nous préoccupe ici.

Dans l'avant-garde qui s'est développée après la seconde guerre mondiale, il faut notamment citer les quintettes de Harrison Birtwistle (1980), les deux d'Isang Yun (1984 & 1994) et celui d'Elliott Carter (2007) écrit à 99 ans, qui semble dominer cette production d'avant-garde.

VI- En GUISE de CONCLUSION : REFLEXIONS sur les FORMES.

VI-1 – Les formes musicales et la forme cyclique : Brahms ou Franck ?

Deux évidences ne peuvent être contournées.Premièrement, pour la plupart des musiciens, le père de la forme cyclique est César Franck (1822 - 1890) qui inventa et mit au point – les mots sont importants, même s'ils ne sont pas de lui – le 'thème cyclique'. Franck (pas plus que Brahms) n'était un théoricien. Cette extension de la forme pour embrasser toute une composition fut excellemment formalisée et professée par son élève Vincent d'Indy (1851-1931). Deuxièmement, comme le montre l'étude du quintette op. 115 que nous venons de mener, celui-ci accomplit une véritable 'forme cyclique', non pas en termes de thèmes, mais en termes de cellules, qui se répondent de manière fort complexe et fort imbriquée à travers tous les mouvements de l'œuvre (y compris le 'piu lento'

[84] Le célèbre pianiste canadien Glenn Gould, qui nous a quitté trop tôt après une période où il ne donnait plus de concerts pour se consacrer à ses enregistrements, a donné une extraordinaire version des dernières œuvres pour piano de Brahms, contemporaines des œuvres avec clarinette comme nous l'avons vu.

du deuxième mouvement, qui mime l'improvisation rhapsodique). C'est un processus autrement plus sophistiqué et 'globalisant' que le 'thème cyclique' tel que l'imaginait César Franck. Le quintette op. 115 n'est nullement une exception : ceci existe, de manière plus ou moins accentuée, dans toute la musique de Brahms[85]. On peut en trouver des anticipations plus simples dans la musique antérieure : c'est notamment le cas de la 'Wanderer Fantaisie' (1822) de Schubert[86,87].Sous une forme différente, c'est le cas de la quatrième symphonie op. 120 de Schumann (1° version : 1841 ; révision : 1851). C'est aussi le cas de la sonate en si mineur de Liszt (1852-3), quoique plus ambigu : nous avons de vraies cellules cycliques et des thèmes (tel celui du 'Grandioso') dont on peut se demander si la répétition répond à un souci cyclique ou n'est que la conséquence du plan original adopté par le compositeur. Thèmes et cellules cycliques tendent à se confondre chez ce compositeur qui, dans ses meilleures œuvres, décloisonne de manière très personnelle les notions de thèmes et cellules, selon des procédés d'agrégation ou d'élargissement et de désagrégation.

Alors, la forme cyclique : Brahms ou Franck ? On se dispensera ici d'emboucher le clairon de Déroulède et d'évoquer l'antagonisme de la musique allemande et de la musique française. Certes, nous l'avons dit par ailleurs[88], cet antagonisme a existé à cette époque, et de manière souvent violente– encore que les meilleurs esprits musicaux français n'aient pu échapper à l'influence de Wagner, d'une manière ou d'une autre, comme nous l'avons dit plus haut. Mais il nous semble qu'en la matière, cette opposition ne soit pas pertinente, sinon marginalement. Du reste, qu'est-ce que le 'leitmotiv' wagnérien sinon un 'thème cyclique' adapté à l'opéra ? Il a moins pour objet d'unifier l'œuvre que d'être caractéristique d'un objet, d'un symbole, d'un sentiment, et donc d'unifier plutôt la musique et le texte. Il se répète en général quasi littéralement ; c'est même grâce à cela qu'il joue sa fonction. Il suffit par exemple de regarder le 'leitmotiv' dit 'du désir' dans 'Tristan et Isolde' (ligne de hautbois des premières mesures) : il est court, chromatique à souhait, et serait donc idéal pour former un 'motif' au sens où nous l'entendons, a priori bien mieux que ceux du 'Quintette' de Brahms. Et pourtant, l'analyse de la partition est formelle : ce 'motif' est traité comme un thème, et qui plus est un thème statique, sans aucun développement. Il apparaît, inchangé, y compris dans son instrumentation (et pour tout dire de ce fait quasiment inaudible), dans la cadence finale en Si majeur de l'opéra. Le 'leitmotiv' wagnérien est donc un thème, et les opéras de Wagner sont des formes cycliques dans l'esprit de celles de César Franck, voire moindres ; ces thèmes sont multiples et ne jouent pas de rôle architectonique, mais en quelque sorte anecdotique en fonction de péripéties du livret ou des dissertations (parfois laborieuses) qu'elles inspirent au compositeur.

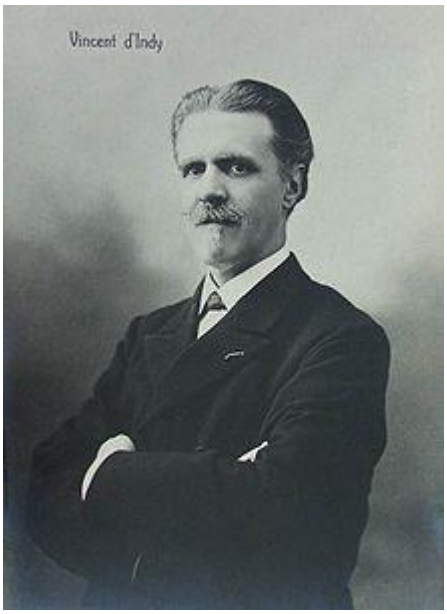
---

[85] Il existe mais de manière 'naïve', à la façon de la sonate en La majeur de Schubert, dans sa Troisième symphonie op. 90 (1883) par le rappel, en son extrême fin, du thème du début. Il n'y a pas de forme cyclique élaborée dans cette symphonie. Le premier mouvement est une forme sonate très beethovénienne, allant jusqu'à l'emploi de ma médiante majeure au lieu de la dominante pour l'exposition du second thème (avec changement rythmique, il est vrai). Le second mouvement est dans le style de ces pastorales un peu appuyées qu'aimait bien le compositeur. Le troisième mouvement tourne autour d'un des thèmes les plus connus de Brahms (avec le 'Wegenlied', la Valse op. 39 en La bémol majeur et les Danses hongroises), exposé aux violoncelles, et virant au sublime lors de sa reprise par le cor solo. Le finale est construit sur trois éléments, entre lesquels on peut trouver des parentés : un thème d'ambitus restreint aux bassons et cordes graves, un tutti très rythmique, et un thème aux cors et cordes graves, rythmiquement en hémiole. Dans ce contexte extrêmement construit, l'apparition finale du thème initial est esthétiquement très satisfaisante, mais a un aspect de 'deus ex machina'.

[86] La cellule cyclique prend une forme très simple, mais très efficace, qui peut énoncer en quelques mots : 'noire, deux croches, noire sur la même note'.

[87] Dans l'avant-dernière sonate de Schubert en La majeur (n° 20, D 959 – Sept. 1828), la cellule d'ouverture se retrouve à la fin du ' finale'. Beethoven avait une autre technique : celle d'écrire une introduction et d'en rappeler des fragments en cours de mouvement, ex : les sonates 'pathétique' op. 13 et 'la Tempête', op. 31 n°2. Sa 'troisième manière' nous offre des solutions plus sophistiquées.

[88] Voir dans la même série notre étude 'deux millénaires d'histoire de la musique en France'.



Vincent d'Indy (1851 - 1931)

Franck, nous l'avons dit, est l'inventeur du thème cyclique, et par là, il se rattache à cette notion romantique – postromantique si l'on veut dans son cas, mais romantique, de 'thème', plus ou moins fermé sur lui-même. Comme nous l'avons dit, Vincent d'Indy (1851-1931), musicologue et pédagogue autant que compositeur, théorisa cette forme ce qui montre, entre autres, son attachement à la notion de 'thème' de type romantique qui commençait à devenir surannée[89]. Certes, nous l'avons également dit, ceci n'est qu'une schématisation simpliste de la vérité. Certes, le 'thème cyclique' de Franck peut subir des déformations pour s'adapter à l'atmosphère du mouvement où il est cité. Il n'en reste pas moins un thème – richement harmonisé, souvent modulant – qui la plupart du temps, suivant l'esthétique du temps, intervient à la fin du morceau, glorifié par le caractère, l'harmonie, l'instrumentation – pour conclure triomphalement l'œuvre[90]. Il ne faut pas ironiser : bien des chefs d'œuvre ont été écrits dans ce style. La forme cyclique au sens thématique est ainsi cadrée, mais par un style qui s'avère passager ; la forme cyclique par les cellules est infiniment plus souple. Définir l'avenir de ces formes cycliques, c'est s'interroger sur la notion de 'thème', qui, une fois passée l'étape postromantique, n'est pas nécessairement triviale à définir. Ceci peut nous mener à des paradoxes intéressants à poser, sinon à résoudre.

Cette question ne s'applique pas du reste uniquement à la forme cyclique globale, destinée à unifier tout ou partie des mouvements d'une œuvre. La forme cycliquea été un phénomène d'extensionde principes d'unité d'un mouvement isolé vers la totalité de l'œuvre. Mais il faut être bien conscient du fait qu'en nous posant la question de distinguer entre le 'thème' et la 'cellule', nous courons le risque d'inverser les termes de la question. Car ce sont bien les développements du thème ou de la cellule qui sont à l'origine de l'architecture du mouvement. Nous avons vu que, si le thème classique ou

---

[89] Les compositions de Vincent d'Indy, à l'exception de la 'Symphonie cévenole' op. 25 (1886) sont peut-être injustement négligées. Elles sont moins austères qu'on ne le pense : la construction est d'une solidité d'acier, les harmonies recherchées sans jamais perdre le sens de la tonalité, l'orchestration somptueuse. Leur audition n' rien de décevant : elle donne le sentiment du projet parfaitement mené à son terme, dans un grand plaisir auditif. Mais avec toutes ces qualités, il n'en reste pas moins attaché à une forme d'art postromantique qui a rapidement vieilli face à des compositeurs comme Debussy ou Ravel. De plus, se posant en défenseur de cet ordre musical, il se trouva, sans vraiment le vouloir mais sans le refuser non plus, le porte-drapeau du clan conservateur en musique. Cela interféra de plus avec ses positions politiques de monarchiste, nationaliste et catholique intransigeant (mais par exemple il ne céda jamais à l'anti-wagnérisme, bien au contraire). Cela explique notamment son attachement à la notion de 'thème' (que l'on retrouve dans toute sa musique et son enseignement) et donc son incapacité à imaginer une forme cyclique plus sophistiquée que le thème cyclique franckiste, en dépit des pistes tracées par Franck lui-même dans sa 'sonate pour violon et piano' (que nous avons commentée dans la même série que cet opuscule).

[90] Il faut cependant éviter de se montrer dogmatique. Dans l'étude que nous avons menée dans le même série que celle-ci sur la Sonate pour piano et violon de César Franck, nous avons précisément montré que le 'thème cyclique' s'éloignait du thème postromantique pour devenir une sorte d'abstraction intervallique – cellule plutôt que thème, de manière analogue au quintette op. 115 de Brahms ou même de la fantaisie 'Wanderer' de Schobert où, comme nous l'avons énoncé plus haut, la cellule cyclique est simple rythme. Peut-être la mort relativement prématurée de Franck suite à un accident et, sentant ses jours comptés, sa volonté légitime de terminer ses admirables 'trois chorals' l'a-t-il interrompu dans une éventuelle évolution de sa vision du 'thème cyclique' que Vincent d'Indy, pensant bien faire et imprégné des chefs d'œuvre du maître, aurait figé au lieu de prolonger cette hypothétique évolution.

proto-romantique était bien adapté à la construction de la forme sonate, le thème romantique proprement dit l'était beaucoup moins du fait de sa structure close et peu malléable, et que Brahms était une exception à la règle compte tenu de la flexibilité de ses thèmes et de leur capacité à générer de nombreuses cellules – ou plus subtilement d'être générés par elles. Le retour de l'interrogation au niveau du mouvement lui-même est donc légitime sinon indispensable.

« Sonate, que me veux-tu ? » : cette citation apocryphe de Fontenelle ne pouvait que se poser à tout compositeur conscient de l'évolution de son art au XX° siècle, et certainement de manière radicalement différente dans sa première moitié où la musique sortait à peine du romantisme, avec encore bien des compositeurs postromantiques'conservateurs' ou 'progressistes', que dans sa seconde moitié où les horreurs de la seconde guerre mondiale avaient créé une aspiration à un monde nouveau, mais où certains compositeurs soucieux d'une certaine continuité de leur art ne pouvaient pas passer par pertes et profits les acquis du demi-siècle précédent, et où d'autres compositeurs 'progressistes' en observaient froidement ce qu'ils considéraient comme ses forces et ses faiblesses, bien décidés à tirer parti des premières avec une intransigeante pureté et à balayer sans pitié les scories des secondes.

VI.2- La problématique dans la première moitié du XX° siècle.

Préambule : Celui qui a fait que Brahms n'est pas seulement un grand compositeur allemand romantique un peu tardif que l'on écoute dans un recueillement un peu figé, mais une force agissante au sein du XX° siècle, c'est Schoenberg, avec son affirmation selon laquelle il devait autant à Brahms qu'à Wagner, qui fait tout de même réfléchir, son article au titre quelque peu provocateur « Brahms le progressiste[91] » et, à l'analyse attentive, la présence de nombreux traits brahmsiens – exploités ou non- dans on œuvre. Certes, nous savons d'une part que l'article de Schoenberg traite surtout de questions harmoniques, et d'autre part qu'un certain nombre d'auditeurs, de critiques, de musiciens professionnels n'approuvent pas la direction que Schoenberg a donnée à la musique après 1920. Mais il n'importe ; d'une part cette direction a été objectivement un fait majeur, conduit par des compositeurs d'extrême valeur et qui menaient une réflexion approfondie sur leur écriture ; et d'autre part nous tenons un fil concret, il faut bien le dérouler. Ajoutons que d'autres approches sont possibles à partir d'autres écoles ou d'autres individualités[92] ; de manière plus contournée, elles mènent à des considérations similaires. Et il ne nous est pas interdit de regarder le paysage musical hors de ce fil conducteur.

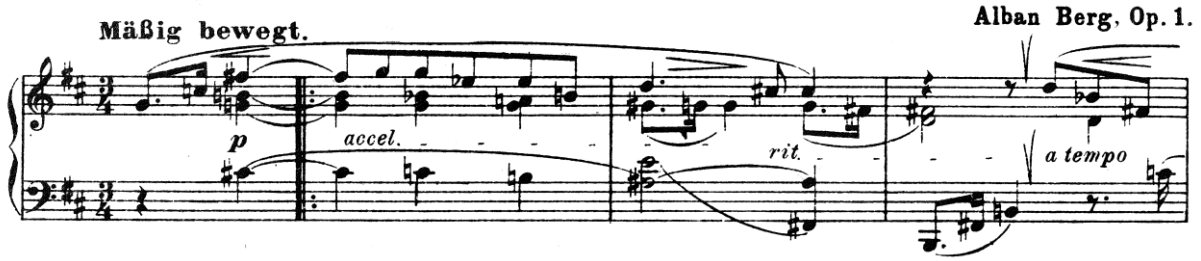
---

[91] On peut trouver cet article dans le livre 'Le style et l'idée' d'Arnold Schoenberg traduit par Christiane de Lisle, édité par Buchet& Chastel le 03/06/2011.

[92] Prenons par exemple le cas de Darius Milhaud (1892-1974), qui faisait profession de foi de détester Franck et Wagner, mais entretenait avec Schoenberg des relations cordiales au point de lui dédier un de ses quatuors (Schoenberg, ordinairement très critique avec ses collègues, eut des mots positifs à son égard). Lorsqu'on connaît, même superficiellement, la musique de Milhaud, on comprend bien les raisons de cette détestation : le ton le plus souvent très solennel de ses œuvres, son caractère postromantique appuyé, son langage chromatique. Mais si l'on a fait grand cas de Milhaud, c'est en grande partie en 'survendant' le potentiel révolutionnaire de son écriture polytonale. Or, outre le fait que sa polytonalité se résorbe le plus souvent dans une tonalité principale, elle est clairement issue d'une pensée linéaire, donc fondamentalement thématique. Dans un ton et un style radicalement différent (ce qui explique sa position négative vis-à-vis du compositeur), volontiers serein et lumineux, elle appartient donc malgré tout à la ligne de pensée de César Franck. De plus, malgré l'artifice de la polytonalité, sa pensée est clairement diatonique, donc nettement moins avancée que celle de Franck sur le plan mélodico-harmonique. Bien entendu, cela n'enlève rien à sa qualité ni au plaisir que nous pouvons prendre en l'écoutant. La musique de Milhaud est le plus souvent un bain de jouvence et un remède contre la mélancolie.

Si nous considérons les œuvres tonales de la 'seconde école de Vienne', nous y trouvons des poèmes symphoniques, tels que chez Schoenberg 'Pelléas et Mélisande' (1903) op. 5 ou, pour sextuor à cordes, 'La nuit transfigurée' (1899) op. 4, ainsi qu'en plus abstrait, son premier quatuor à cordes(1905) op. 7 et sa première symphonie de chambre (1906) op. 9.

Pour Berg, nous avons un allegro de sonate en si mineur op. 1. On retrouve de l'intérêt pour cette unique pièce tonale éditée de Berg, longtemps oubliée, d'un expressionisme un peu dense, très 'fin de siècle' viennois, mais très bien écrite. Les trois notes de l'accord de quinte augmentée y sont abondamment utilisées mélodiquement plus qu'harmoniquement, et jouent véritablement le rôle de 'cellule cyclique', tant dans l'exposition que dans les ponts et le développement. Il est très intéressant de voir comment elle interfère avec les cadences 'classiques', par exemple en entraînant très passagèrement dans une région harmonique éloignée avant la cadence parfaite traditionnelle qui établit la tonique sans ambiguïté :



Premières mesures de la sonate en si mineur op. 1 d'Alban BERG. Observer la cellule cyclique (ici sol, mi bémol, si) qui apparaît dans les premières mesures, dès avant l'affirmation franche de la tonalité, et son interaction avec la première cadence à la tonique Si.

Pour Webern, il n'ya également qu'une œuvre, la Passacaille en Ré mineur op. 1, où une note de basse étrangère au mode (un La bémol) est le prétexte à de complexes digressions harmoniques tout en respectant strictement la forme 'passacaille'.

Toutes ces œuvres utilisent une tonalité très élargie, mais comme le faisait remarquer Schoenberg, sa 'Nuit transfigurée' ne contient que des accords classés, sauf un (dernier renversement de l'accord de neuvième de dominante, résultant de notes de passage chromatiques)[93]. Le souci d'unité dans les œuvres 'à programme' à tonalité étendue amène à l'usage de cellules cycliques, à la manière de Brahms : la répétition thématique à la manière de Franck serait un procédé un peu trop grossier en en contradiction avec la souplesse de l'harmonie. Chez Berg, la forme sonate (en un mouvement) pourrait se suffire à elle-même, mais la tonalité étendue l'amène à mettre des cellules en correspondance, ce qui n'est qu'une valeur ajoutée à la forme sonate et en débattre constituerait finalement un débat assez vain ; de la même manière, se demander si chez Webern la basse d'une passacaille est un thème ou une cellule est également assez artificiel. Quant au premier quatuor et la première symphonie de chambre de Schoenberg, elles résultent de mouvements classiques télescopés et partiellement imbriqués : c'est l'esprit de la forme de la sonate de Liszt et de la 'Wanderer fantaisie' qui prévaut, en plus sophistiqué. L'imbrication formelle induit quelques répétitions plus ou moins textuelles que l'on peut légitimement considérer comme des thèmes

[93] La société musicale très conservatrice à laquelle Schoenberg avait confié son manuscrit pour exécution le lui retourna, prétextant qu'il contenait un accord « qui n'existe pas ». Ce à quoi Schoenberg répondit avec humour : « Effectivement, il est difficile de jouer quelque chose qui n'existe pas ». De fait, il ne s'agit pas vraiment d'un accord, mais d'une rencontre sur un temps faible de notes de passage chromatiques, ce qui est toléré.

cycliques, mais l'unité cellulaire y prévaut. Schoenberg, à propos de la symphonie de chambre, avoue honnêtement qu'il avait écrit certains thèmes d'instinct et n'avait compris que plus tard quel était la parenté qui existait entre eux. Comme dans le quintette op. 115 de Brahms, c'est donc la forme cyclique motivique qui prévaut : à part à la basse de la passacaille si on y tient, et certaines répétitions dues à l'imbrication formelle, on ne trouve pas trace de la forme cyclique thématique dans ces œuvres.

Si nous regardons quelque peu autour de nous, la figure éminente est celle de Debussy. Notre annexe analyse le début de 'la Mer' (1905), et y met en évidence une cellule cyclique abstraite, véritable 'réservoir d'intervalles', qui génère presque toutes ces mesures, y compris des thèmes non développés, abusivement qualifiés de 'cycliques' et qu'un Barraqué[94] dénomme plus justement 'thèmes objet'. 'La mer' regorge de références cellulaires. Tout est admirable dans 'La Mer'[95], mais la manière dont Debussy 'plante le décor' dans les premières pages est fascinante, d'où notre Annexe. Dès 'Pelléas et Mélisande' (1902) antérieur, les 'thèmes' de Mélisande, de Pelléas, de Golaud, ne sont plus des thèmes franckistes et encore moins des 'leitmotifs' wagnériens. Ils ont toute la souplesse et la ductilité par laquelle nous avons défini les cellules, et ils tissent un réseau délicat et arachnéen sur tout l'ouvrage. Le summum de ce travail de correspondances motiviques est peut-être 'Jeux'[96](1912). C'est probablement par la nature de ses cellules que la révolution debussyste est la plus profonde. Elles se définissent non plus seulement par leur contour mélodique et leur rythme, comme chez Schubert et Liszt, mais aussi par leur contexte harmonique, leur couleur, liée en grande partie à l'instrumentation, la relation avec leur contexte, voire un mystère de relations extra-musicales. Il est à noter qu'à la différence d'autres compositeurs, ces cellules se présentent souvent comme des invariants[97,98], ce qui crée une unité d'acier dans cette musique qui semble mystérieuse et fuyante. On a considéré Debussy comme un impressionniste ; c'est une opinion défendable, mais toute en surface. Debussy était profondément un symboliste, et cela se traduit dans le mystère des correspondances entre sa musique et le monde. Pas plus que d'où vient Mélisande, nous ne savons d'où vient la balle de tennis de 'Jeux'. Le mystère est à la racine de l'art debussyste[99].

---

[94] Toutes références utiles sont données dans l'Annexe.

[95] 'Jeux de vagues', le second volet de 'La Mer' fut, avec 'Jeux', une source de réflexions majeure pour l'avant-garde musicale de l'immédiat après-guerre, Boulez et Barraqué en particulier.

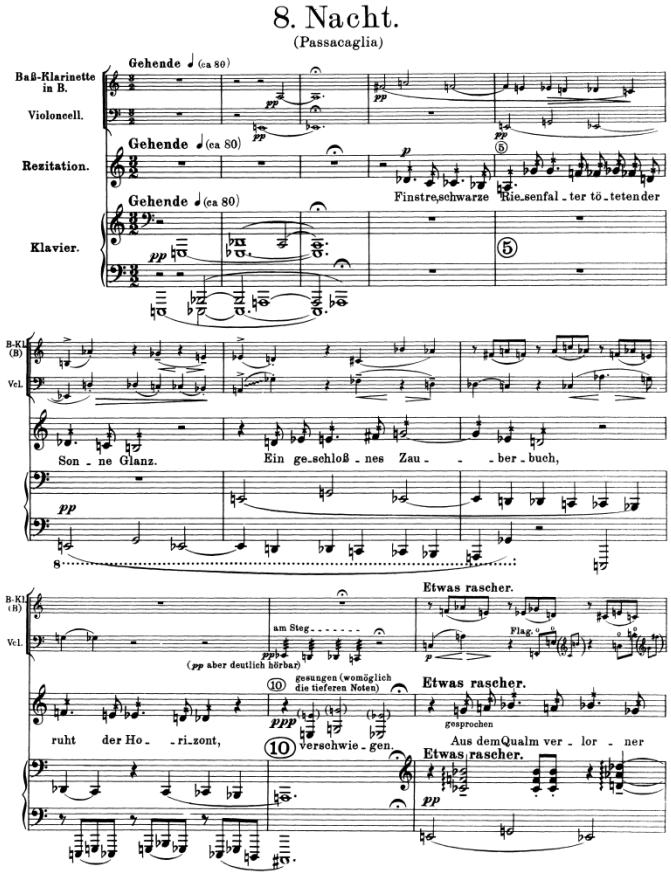
[96] Cette dérivation de matériau sonore par un travail sur des cellules, patent dans 'Jeux', est perceptible dans 'les parfums de la nuit', section centrale de la deuxième image pour orchestre 'Iberia' (1908), dans 'jeux de vagues', le second mouvement de 'la Mer' (1905), et même en partie dans le 'Prélude à l'après-midi d'un faune' (1894), quoiqu'essentiellement de logique thématique. Nous verrons dans l'Annexe qu'on peut la rencontrer dès les premières mesures de 'la Mer'

[97] De nombreuses études ont été menées sur cette question. A tire d'exemple, proposons : Guertin Marcelle, 'Différence et similitude dans les Préludes pour piano de Debussy', Revue de musique des universités canadiennes, n°2, 1981. Nous avons présenté une étude sommaire de ces préludes dans la présente série.

[98]Ceci peut être mis en évidence en utilisant la 'pitch class set analysis' ; voir par exemple 'A Brief Introduction to Pitch Class Set Analysis', https://www.mta.ca/pc-set/pc-set_new/pages/introduction/toc.html (dernier accès juin 2019) et Forte, Allen. "Pitch-Class Set Analysis Today." Music Analysis, vol. 4, no. 1/2, 1985, pp. 29–58. JSTOR, www.jstor.org/stable/854234. Cette analyse a été pensée pour la musique atonale, mais elle rend bien compte des invariants chez Debussy. Elle réussit particulièrement bien à mettre en évidence les procédés d'écriture du Webern atonal pré-sériel et est fondamentale pour comprendre l'écriture de grands compositeurs actuels comme Elliott Carter (1908-2012).

[99] Cette thèse a été brillamment défendue par Vladimir Jankélévitch, qui a écrit sur la musique française des ouvrages d'une grande profondeur. Voir Jankélévitch, V., 'Debussy et le mystère de l'instant', Editions Plon, 1976.

Lorsque, après des années d'hésitations, les compositeurs de la 'deuxième école de Vienne' décidèrent de franchir le Rubicon et de s'affranchir de la tonalité, il est évident que ces grands musiciensressentirent immédiatement le besoin d'une force structurante qui assure la cohérence de leurs partitions, sauf éventuellement dans des miniatures expressionnistes de quelques mesures telles que l'op. 19 de Schoenberg pour piano[100] (1911), l'op 11 de Webern pour violoncelle et piano[101] (1914) et l'op 5 de Berg pour clarinette et piano (1913) - et encore dans ce dernier cahier, conformément à la nature profonde de Berg, nous rencontrons plus d'épaisseur musicale et de subtils jeux de correspondances. Pour Schoenberg,l'op. 19 ne fut qu'une expérience de passage.Les correspondances motiviques jouent à plein dans cette période. Il faut en exclure[102] une pièce extraordinaire qui compte parmi les très hauts sommets de sa production : 'Erwartung' op. 17 (1909), monodrame en un acte pour soprano et orchestre, sur un texte à mi-chemin entre la réalité et l'onirique, qui semble très imprégné de la psychanalyse naissante et anticiper la future littérature surréaliste, et où la force du texte semble suffisante pour emporter et structurer la musique. Mais il existe une partition de Schoenberg, qui à notre avis ne vaut pas 'Erwartung', mais fit sa célébrité tout en restant mythique[103] car la partition était introuvable et l'œuvre



'Nacht', poème numéro 8 du 'Pierrot lunaire'. Noter l'omniprésence de la cellule formée d'une tierce mineure montante et d'une tierce majeure descendante, et les tessitures qui quittent rarement le registre grave. Noter en particulier qu'au chiffre 10 cette cellule est reprise telle quelle par la voix. Cela – plus l'existence de canons stricts entre voix et instruments dans d'autres poèmes – montre que dans l'esprit de Schoenberg, dans le 'Sprechtgesang', les hauteurs de la voix ont bien une valeur musicale exacte selon la notation traditionnelle, et que le 'parlé' n'est qu'une question de timbre. Ceci clôt des discussions superflues qui ont effectivement eu lieu et pour lesquelles la réponse semble évidente.

---

[100] La dernière de ces pièces, extrêmement ascétique, a été composée au retour des obsèques de Gustav Mahler.

[101] Schoenberg disait que Webern savait « concentrer tout un roman dans un soupir ».

[102] De minutieuses recherches récentes ont néanmoins montré l'existence de facteurs compositionnels à l'œuvre dans cette composition, que l'on peut assimiler à des correspondances motiviques. Voir par exemple : Buchanan, Herbert H., A Key to Schoenberg's "Erwartung" (Op. 17), Journal of the American Musicological Society Vol. 20, No. 3 (Autumn, 1967), pp. 434-449, ou plus récemment : Knight, Russell, On the Analytical Tradition of Schoenberg's Erwartung (Op. 17), Indiana Theory Review Vol. 34, No. 1-2 (Fall 2017), pp. 73-104.

[103] Casella, Puccini, Dallapiccola, Stravinski, Ravel s'enflammèrent à la seule évocation de la belle inconnue. Stravinski écrivit 'trois poèmes de la lyrique japonaise' pour voix et petit ensemble en décembre 1912 et janvier 1913, pendant la composition du 'Sacre du printemps'. Maurice Ravel composaen1913 les 'Trois poèmes de Stéphane Mallarmé' pour voix de soprano, deux flûtes, deux clarinettes, piano et quatuor à cordes. Ces deux partitions sont admirables mais n'ont aucun rapport avec le 'Pierrot Lunaire' que leurs auteurs ne connaissaient pas.

était fort peu jouée : c'est le 'Pierrot Lunaire' op. 21 (1912), 'trois fois sept poèmes d'après Albert Giraud'[104], pour voix et cinq instrumentistes. L'œuvre était atonale, l'instrumentation changeait à chaque poème en ne retenant qu'une partie desinstruments qui pouvaient eux-mêmes changer dans une même famille (clarinette ou clarinette basse, flûte ou piccolo), la voix utilisait pour la première fois le 'spechtgesang', à mi-chemin entre le parlé et le chanté (mais dont les hauteurs étaient notées). Les esprits s'enflammèrent. Pour notre propos, il faut retenir le poème n° 8 : 'Nacht' (nuit), concentré dans le grave(clarinette basse, violoncelle, piano dans le grave: évocation nocturne ?)et quasi saturé par une cellule chromatique de trois notes (et de ce fait sous-titrée 'passacaglia').

Berg écrivit un certain nombre d'œuvres atonales, dont son opéra Wozzeck op. 7 (1922), composé de scènes musicalement indépendantes[105] (encore que polarisées à long terme par la note Si qui, au moment du drame, intervient comme une onde hurlante à tout l'orchestre) et suivant chacune rigoureusement des architectures préexistantes[106]. Mais de notre point de vue, son chef d'œuvre est le 'concerto de chambre pour piano, violon et 13 instruments à vent'. Cette œuvre joint à une forme tripartite d'une extrême précision mathématique un jeu de correspondances motiviques d'une prodigieuse subtilité. Le troisième mouvement, en particulier, se constitue comme une juxtaposition extrêmement ingénieuse des deux premiers. Le cas de Webern est particulier. Loin d'être une curiosité passagère comme chez Schoenberg ou Berg, le souci de la petite forme était pour lui primordial, et le mena au bord de l'asphyxie[107] dans les pièces pour violoncelle et piano op. 11. es deux premiers.Il sortit de cette crise par la voix humaine.Les poèmes mis en musique lui donnaient une occasion – nous dirions presque une raison – de donner à sa musique une certaine extension. Webern faisait des choix judicieux : la grande qualité des poèmes mis en musique le conduisirent à une recherche approfondie sur la manière le plus subtile, dans la logique de son style, de les mettre en musique. Accompagnés généralement d'un ensemble d'instruments extrêmement restreint (sauf pour l'op. 13) – dont toujours au moins une clarinette - il se contraignait à un contrepoint à la fois rigoureux et imaginatif, jouant des correspondances entre cellules extrêmement raffinées, qui préparaient celles de son style sériel[108]. L'importance historique de ces pièces sérielles fait négliger ces bijoux que sont, de l'op.12 à l'op. 19, ses pièces vocales atonales 'libres'.

Anton Webern (1883-1945) par le peintre Oscar Kokoschka (1886-1980)

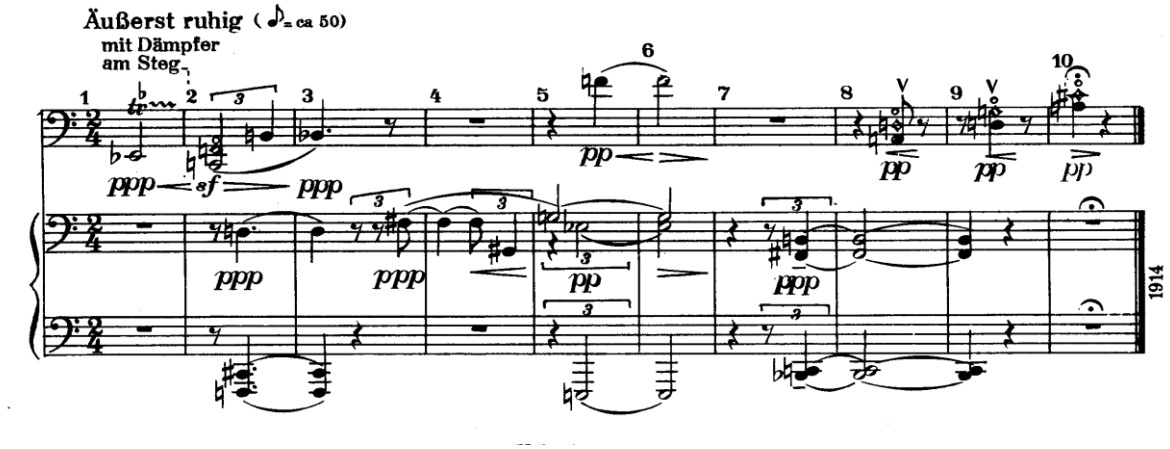
[104] Les textes sont très particuliers : ils miment la littérature décadente tout en restant constamment au second degré.

[105] A l'exception toutefois d'un 'air(de Wozzeck à la première scène de l'acte I : « Wir arme Leute », qui sera rappelé ultérieurement.

[106] Voir : et Michel Fano, Wozzeck d'Alban Berg, Plon, 1953 ; 10/18, 1964.

[107] Webern disait à cette époque : « J'avais le sentiment que lorsque les douze sons étaient énoncés, la pièce était finie ».

[108] La théorie dite 'pitch calls set analysis', évoquée et référencée plus haut, formalisée pour la première fois par Forte en 1973, permet de mettre à jour des correspondances cellulaires subtiles dans les œuvres atonales 'libres' d'Anton Webern. Ces correspondances préfigurent réellement la musique sérielle.



Anton WEBERN – Pièce pour violoncelle et piano op. 11 n°3. Cette très courte pièce est un goulet d'étranglement dans la productivité de Webern durant sa période atonale 'libre', point extrême d'un minimalisme dont il ne sortira dès l'op 12 que par l'introduction de la voix (et donc d'un poème), généralement 'accompagnée' d'un petit groupe d'instruments – parmi lesquels toujours une clarinette.

Mais Schoenberg était un homme d'ordre, y compris sur le plan métaphysique (l'opéra inachevé 'Moïse et Aaron' en témoigne) et politique[109]. La liberté dont il avait usé pour composer des chefs d'œuvre comme le Pierrot Lunaire, des opéras en un acte comme 'Erwartung' ou 'Die glückliche Hand' op. 18 (1908/13) le gênait. Il fallait trouver un moyen pour structurer ces œuvres autremeent que par la subjectivité au cas par cas[110].

Lorsque Schoenberg adopta la série, il le fit donc consciemment pour disposer d'un outil permettant de faire régner un ordre structurel dans l'univers atonal, mais à peu près tous les critiques s'accordent à dire aujourd'hui, comme le firent agressivement au début des années 50 les jeunes de l'école deDamstadt[111], qu'il était guidé inconsciemment par une conception thématique de la série. Contrairement aux apparences, il y avait reculpar rapport au point où il avait été amené le modèle brahmsien lors de la période atonale 'libre'. Certes, Schoenberg n'était pas un écolier, et il mit en œuvre toutes les ressources de la verticalisation, de l'éclatement polyphonique, du contrepoint, pour composer des partitions de haute tenue ; il n'en reste pas moins qu'elles étaient guidées par un instinct thématique, ce qui n'est évidemment pas a priori un défaut[112]. La situation est néanmoins plus complexe avec un créateur decette envergure. Il peut parfois arriver que le 'thème' ne

---

[109] A une enquête menée aux Etats-Unis, il répondit qu'il restait le partisan, pacifique et sans illusions, de l'ordre monarchique dans son pays d'origine. Il ajouta avoir fréquenté des milieux politiques 'progressistes' dans sa jeunesse, mais s'empressa d'ajouter « n'avoir jamais été communiste ». Le maccarthysme se profilait à l'horizon…

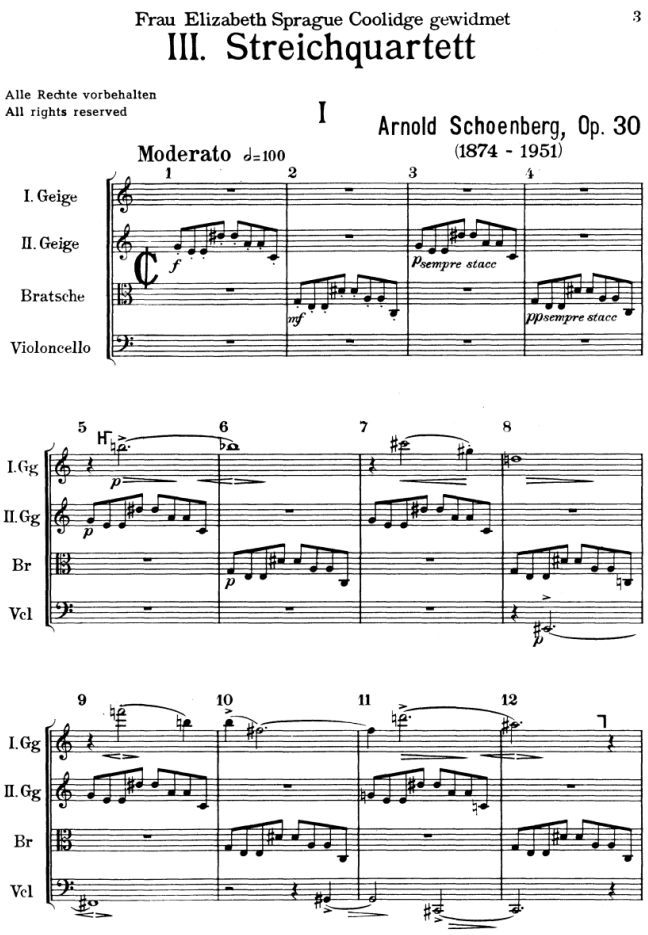
[110] Dz nombreux critiques, au premier rang desquels Pierre Boulez ; pensent que cette volonté de mise en ordre fit plutôt régresser Schoenberg vers une pensée thématique. Autant Boulez considère que Webern a remarquablement tiré toutes les conséquences de l'écriture sérielle pour écrire des chefs d'œuvre qui éclairent l'avenir, autant il considère que pout Schoenberg, après 'Erwartung' et le 'Pierrot lunaire' « pour l'essentiel tout était dit »

[111]Pierre Boulez, « Schoenberg est mort (1952) », dans 'Relevés d'apprenti, textes réunis et présentés par Paule Thévenin ', Paris, Éditions du Seuil, 1966. Sur le fond, Pierre Boulez écrit des choses pertinentes et n'a probablement pas tort dans le cadre d'une vision dynamique linéaire de la problématique musicale. Sur la forme néanmoins, moins d'un an après la disparition de ce grand compositeur qu'était Schoenberg, Boulez aurait pu faire preuve de plus de retenue et d'humanité tant sur le ton de son article que surtout sur son titre, à la limite du scandaleux.

[112] Schoenberg n'était évidemment pas un compositeur de chansonnettes, ni Boulez un médiocre critique amateur. Débarrassée d'un inutile ton polémique, cette vision de Boulez est sans doute exacte, mais il convient de la prendre à un haut niveau d'abstraction et non 'au ras des notes'.

corresponde pas à la série, mais à un de ses fragments, de sorte qu'il peut jouer le rôle de cellule cyclique lors du développement. Nous pouvons citer trois exemples correspondant à ce type de situations.

Le premier est le troisième quatuor op. 30. Au début, la série apparaît répartie entre un court 'thème' et une cellule très mobile[113] ; l'examen montre bien que ce début est construit selon la logique thème et accompagnement. Mais le développement de ce premier mouvement montre que tant le thème que la figure d'accompagnement jouent un rôle de motif cyclique quasi permanent en conservant un profil bien identifiable. Parfois même ils semblent fusionner. L'esprit cyclique est ici très dense ; Schoenberg se disait influencé par Mozart, mais ici c'est l'esprit du dernier Beethoven qui règne[114]. Ces cellules ne sont utilisées que dans ce mouvement. Le finale est un rondo néoclassique, très haydnien d'esprit quoique plus appuyé. La série constitue le thème de ce rondo[115,116].



Début du troisième quatuor de Schoenberg. Thème et cellule d'accompagnement dérivés de la série sont bien lisibles.

Le second est les 'variations pour orchestre' op. 31[117,118] (1928). La série sert de thème ; elle est harmonisée par d'autres formes sérielles. La première variation débute par de nerveuses dérivations, ce qui semblerait indiquer une forme cyclique motivique. Mais

[113] On dit ce début inspiré du quatuor à cordes en la mineur 'Rosamunde' de Schubert. Nous avouons que la ressemblance nous semble bien lointaine, et que bien d'autres ouvres classiques auraient pu l'inspirer tout aussi bien.

[114] Si l'on veut absolument chercher une référence mozartienne, il faut étudier le premier mouvement du quatuor en La majeur K.464, qui a du reste manifestement influencé Beethoven jusqu'à sa troisième manière comprise.

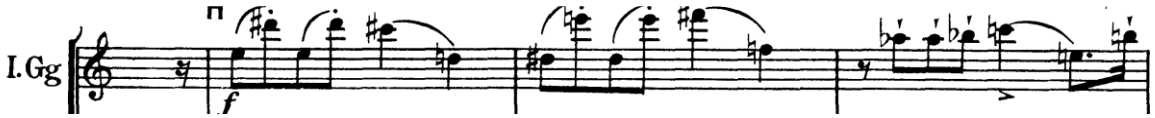
[115] Evidemment, nous n'allons pas nous donner le ridicule de prendre un rondo pour une forme cyclique. Ceci posé, il n'est pas inutile de le dire car, comme nous le verrons plus loin, beaucoup de formes d'œuvres d'Olivier Messiaen (1906-1992) sont, in fine, réductibles à des rondos irréguliers et complexes sans qu'il soit besoin de faire appel à des formes cycliques.

[116] Le finale du concerto du violon op. 36 (1936) nous semble écrit dans un esprit tout à fait semblable.

[117] René Leibowitz, aussi ardent thuriféraire de la 'deuxième école de Vienne' que pourfendeur de l' 'école de Darmstadt', a consacré à l'analyse détaillée de cette œuvre environ la moitié de son livre d'une épaisseur respectable : Leibowitz, René, Introduction à la musique de douze sons. L'Arche éditeur, Paris, 1949. 350 pp. Retirage : L'Arche, 1997.

[118] Boulez jugeait ces Variations 'assez brahmsiennes'. Dans la perspective qui était la sienne, il n'avait certainement pas tort. Mais sous l'angle très spécifique de la distinction entre deux types de formes cycliques que nous avons adoptée, elles sont de type franckiste et pas du tout brahmsiennes.

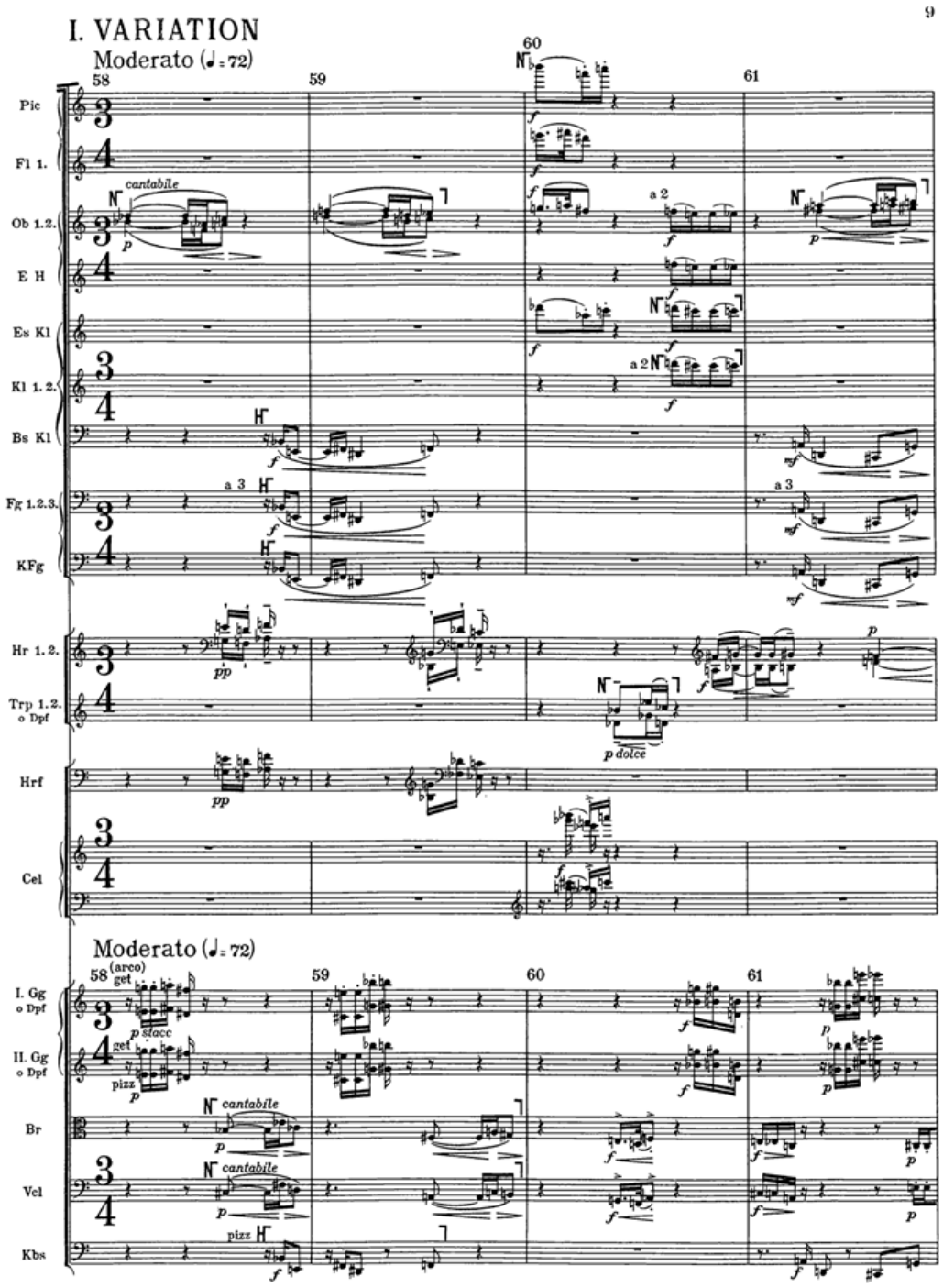
immédiatement, le thème, c'est-à-dire la série, éclate aux basses avec toute la force de l'orchestre. On est en présence d'une sorte de choral orné ou de passacaille. Ce n'est certes pas du César Franck, mais c'est son esprit.



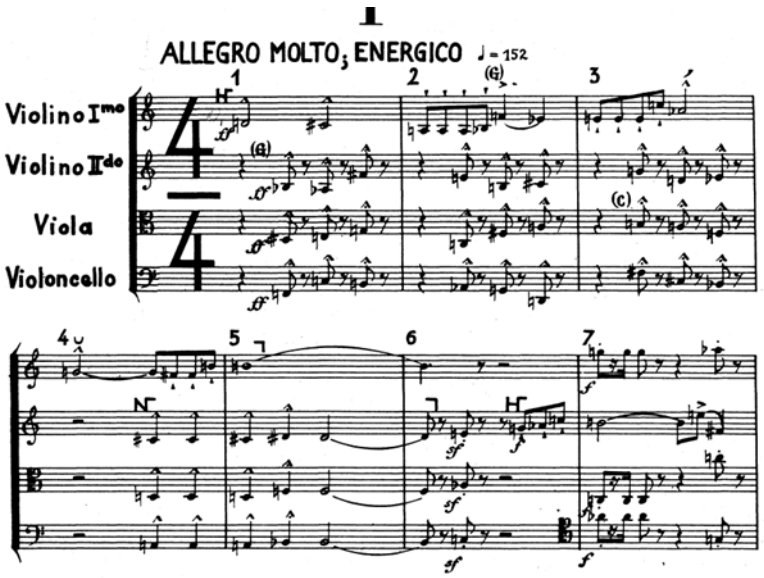
Début du 'Rondo', quatrième mouvement du troisième quatuor de Schoenberg. Le thème du rondo est fondé sur la série.

Le troisième est le 4° quatuor op. 37 (1936). Le thème initial du premier mouvement est la série, écrite mélodiquement de manière horizontale, et découpée en quatre tronçons de trois notes ; chaque tronçon est accompagné des trois autres tronçons sériels, verticalisés. C'est un traitement sériel tout à fait cohérent, dans lequel chaque segment de trois notes appartient doublement à la série, horizontalement (mélodiquement) et verticalement (harmoniquement); mais il n'en reste pas moins que la pensée est thématique. Toutefois, le matériau, plus abstrait, peut difficilement donner naissance à une forme cyclique lisible; Schoenberg, qui a approfondi le maniement sériel, choisit ici de mettre l'accent sur celui-ci. Le troisième mouvement commence par une sorte de récitatif dramatique à l'unisson. Le dernier mouvement est un allegro ; la série est encore reconnaissable dans le thème principal 'amabile' et son accompagnement. Dans premiers mouvements des deux quatuors, Schoenberg expose le matériau d'une manière fondamentalement thématique. Mais le matériau du troisième quatuor, plus anecdotique, se prête bien à une écriture cyclique dense tandis que celui du quatrième quatuor, plus abstrait, ne s'y prête pas ; on peut dire en quelque sorte que la forme cyclique est absorbée par l'écriture sérielle. Bien entendu, Schoenberg était un compositeur conscient de la nécessité de donner des assises solides à ses compositions, et dans le premier mouvement du quatrième quatuor, par exemple, dans la première section de l'exposition, on trouve des motifs apparentés par le rythme et le profil mélodique aux cellules de trois notes qu'il a découpés dans la série lors des toutes premièresmesures, variées car s'appliquant à d'autres notes d'autres formes de la série, selon le parfait esprit de la musique sérielle. Mais selon nous, cela ne suffit pas à en faire une œuvre cyclique : le champ de portée, si l'on peut dire, de ces imitations reste local et n'a pas l'ampleur que l'on trouve dans le quintette op. 115 de Brahms. Son mode de pensée étant thématique, c'est encore la répétition de la série sous forme mélodique entre les mouvements qui le place dans la lignée de la forme cyclique de Franck plutôt que de Brahms, quoi qu'il en dise (en se plaçant, il est vrai, sur d'autres plans). En réalité, sa problématique n'est pas là. Pour lui, la présence de la série est un facteur d'homogénéisation suffisant, et c'est du traitement sophistiqué que celle-ci que naît selon lui l'unité. La présentation thématique de la série, son découpage en tronçons qui auraient pu servir de motifs cycliques, possible dans le troisième quatuor mais non dans le quatrième sous peine d'un appauvrissement considérable de l'expression, n'est pour lui qu'une forme passagère de maniement sériel[119].

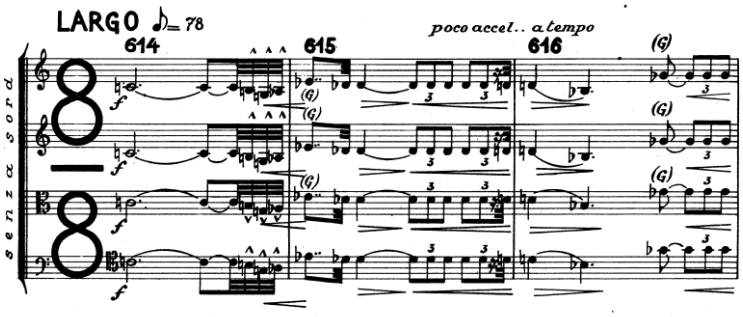
[119] Certains critiques, considérant que le quatrième quatuor était bien postérieur au troisième et séparé de lui par des œuvres sérielles majeures, en concluaient à son incontestable supériorité. Que la maîtrise de l'écriture sérielle du quatrième quatuor est incontestable. Mais que la sévérité qu'elle entraîne au dépens d'un traitement cyclique certes anecdotique et non intrinsèquement lié à la série mais tout à la fois ludique, rigoureux et omniprésent soit un progrès artistique et esthétique majeur reste on ne peut plus contestable. Le troisième quatuor maîtrise parfaitement son écriture. Schoenberg a écrit deux chefs d'œuvres différents, comme par exemple Bartók avec son 4° et 5° quatuor.



Schoenberg - Variations pour orchestre op. 31 - Au milieu de figurations dérivées de la série et formant à l'analyse un contrepoint particulièrement complexe, le thème H-, énoncé mélodiquement, explose à pleine puissance dans les graves : clarinette basse, trois bassons, contrebasson, contrebasses pizzicato. Le contresujet N- est également très perceptible d'abord aux altos et violoncelles arco cantabile, ensuite aux trompettes p dolce mais sans sourdines, avec à chaque cas un soufflet. La perception de ces dus plans et de leurs arrière-plans est encore facilitée par l'orchestration qui semble relativement simple mais est en fait très subtile, aérée, distinguant attentivement les rythmes, les hauteurs, les intensités, les timbres, généralement dans la nuance piano ; les quelques forte, dissociés en termes de registres et de timbres, ne gênent pas sa perception. De fait, toute cette œuvre est une magistrale leçon d'orchestration, dans le prolongement de Gustav Mahler, tant pour le timbre général que pour l'art de faire percer les différents plans sonores et de les mettre en perspective dans n'importe quelle situation.



Début du premier mouvement du quatrième quatuor de Schoenberg op. 37. Ce e début contient une subtilité d'écriture sérielle. La série est exprimée comme un thème de 12 notes au premier violon. C'est donc une conception thématique de la série. Mais cette série se divise en quatre cellules de trois notes. Chaque cellule est accompagnée par les trois autres cellules disposées verticalement en accords aux trois autres instruments. Chaque tronçon appartient donc deux fois à la série, mélodiquement de manière horizontale et harmoniquement de façon verticale. C'est la vieille forme de 'mélodie accompagnée' que Schoenberg adapta à l'écriture sérielle. S'il se livre à diverses imitations irrégulières locales pour assurer la continuité et l'évolution du discours, Schoenberg ne peut réellement utiliser ces cellules comme él »mentscycliqques sous peine de figer l'écriture sérielle et de se réduire à l'impuissance.



Début du troisième mouvement du quatrième quatuor. Schoenberg écrit un dramatique récitatif en unisson, sur les notes de la série prises ici aussi mélodiquement. Voilà qui est bien éloigné de l'image que certains se font de la musique sérielle. La comparaison du début des premier et troisième mouvements

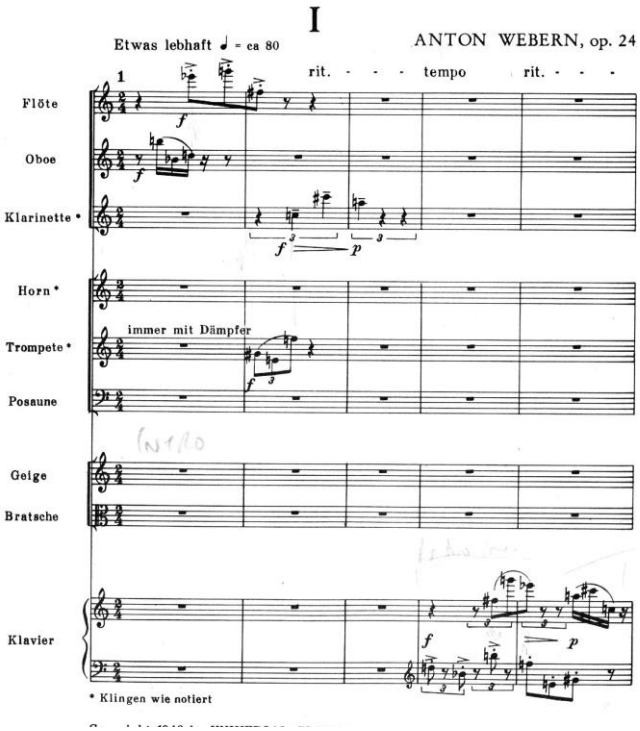
Il est surprenant de voir comment ce compositeur qui avait tant révolutionné les aspects formels de la musique décalque ostensiblement les formes classiques dans ses compositions sérielles. Dans les premiers mouvements des deux quatuors, on retrouve le plan de la forme sonate, la section à la dominante de l'exposition étant marquée par un changement d'écriture, de maniement du mode sériel, de rythmique, de texture[120,121]. Le pianiste et fin critique musical qu'était Charles Rosen,

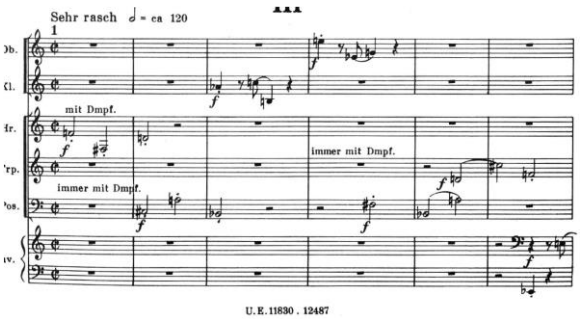
---

[120] Il poussa la naïveté jusqu'à marquer ce contraste par un maniement de la transposition de la série à l'intervalle de quinte, ce qui n'a bien entendu strictement aucun sens dans un univers atonal et conçu pour lui donner sa logique et sa rigueur. Cette question de contradiction entre sérialisme et forme musicale fut brillamment résolue par Anton Webern, qui en constata les contradictions dans on Trio op. 20 et qu'il résolut magistralement dès sa symphonie op. 21 (voir plus loin).

[121] C'est vrai également du quintette à vents op. 26, fondé sur des formes classiques. Ce quintette n'est pas l'abri de toute critique, selon nous. Ecrit en début de période sérielle, le maniement de la série est encore raide. Quarante minutes de musique confiées à cinq instruments dans ces conditions peuvent paraître longues, même (nous dirions volontiers surtout) à des oreilles formées à l'écriture de Schoenberg.

commentant la suite pour piano op. 25, n'hésitait pas à comparer cette nouvelle écriture 'néoclassique' de Schoenberg à celle de Stravinski – ce qui paraît quelque peu sévère – ajoutant qu'il concédait que l'un pratiquait le « néoclassicisme badin » et l'autre le « néoclassicisme chargé ». Quant à Berg, dans le « concerto pour violon 'à la mémoire d'un ange' » (1935), il alla plus loin encore : il choisit une série formée d'accords parfaits de tonique et dominante enchâssés l'un dans l'autre, permettant de créer un fantôme de tonalité (généralement sol mineur / Si bémol majeur), et d'insérer dans le concerto une chanson populaire de Carinthie et un choral de Bach alternant les harmonies du canto et celles de Berg. L'œuvre est certes magnifique, y compris par les fantômes qu'elle évoque, et certains esprits en tirent parti pour montrer que la synthèse de la tonalité et du sérialisme est possible. Certes, Berg y pratique avec un art admirable l'évocation de fantômes évanescents, probablement bien à leur place dans ce contexte. Mais la tonalité est davantage qu'un accord parfait ou même que l'enchaînement d'un accord de dominante et de tonique : c'est une propriété globalisante, que l'on ne trouve pas dans cette œuvre de Berg. Ce concerto n'a aucun sens du point de vue tonal ; seul le sérialisme lui donne un sens.





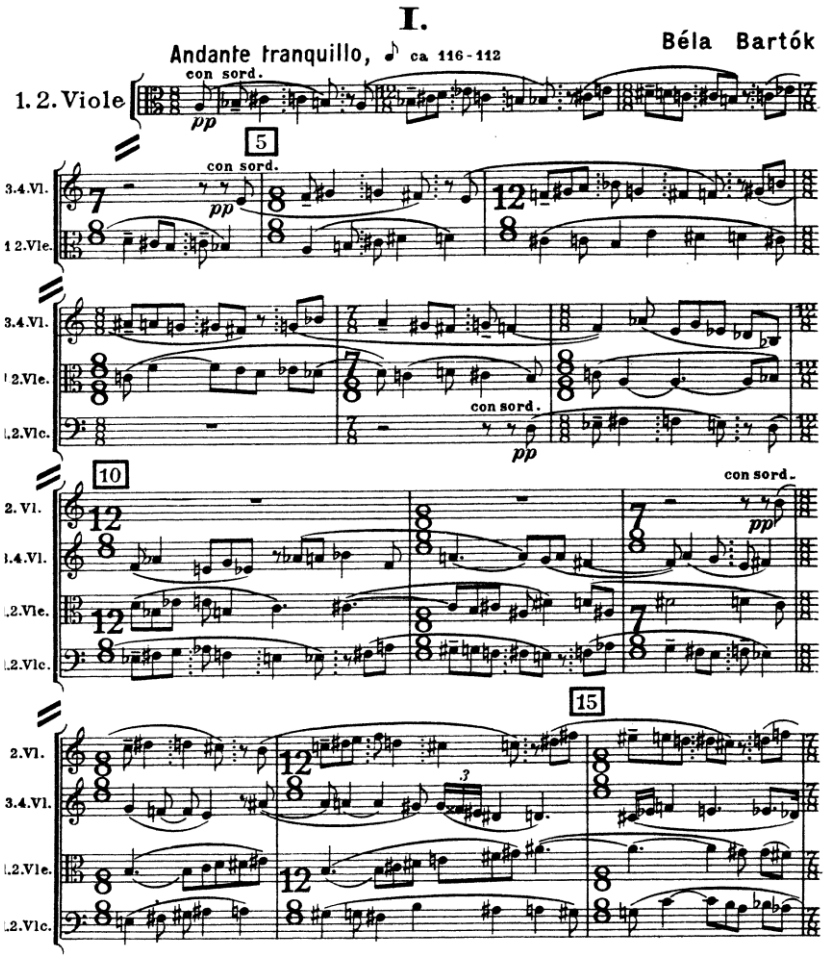
Début du concerto op. 24 de Webern : la série est clairement découpée en quatre cellules, soulignés par l'orchestration et le rythme. Cette manière de souligner ces cellules anticipe clairement les principes systématisés par l'école de Darmstadt. Le piano semble exposer ces mêmes motifs permutés, mais en réalité il s'agit d'une autre forme de la série. Ceci est lié à ses propriétés particulières. Webern avait un intérêt particulier pour les séries présentant ce type de caractéristiques, rappelant le 'carré magique', pour des raisons d'économie compositionnelle. Tout le morceau est composé cycliquement à partir de ces quatre motifs

Début du troisième mouvement. On y retrouve très clairement le retour des cellules de trois notes et la différentiation par le rythme (plus simple néanmoins qu'au début du premier mouvement) et les timbres. Le Concert op. 24 de Webern est donc une œuvre composéetotalement et radicalement selon le principe de l'œuvre cyclique par cellules. C'est le point extrême jusqu'auquel on pouvait pousser les principes compositionnels du quintette op. 115 de Brahms.

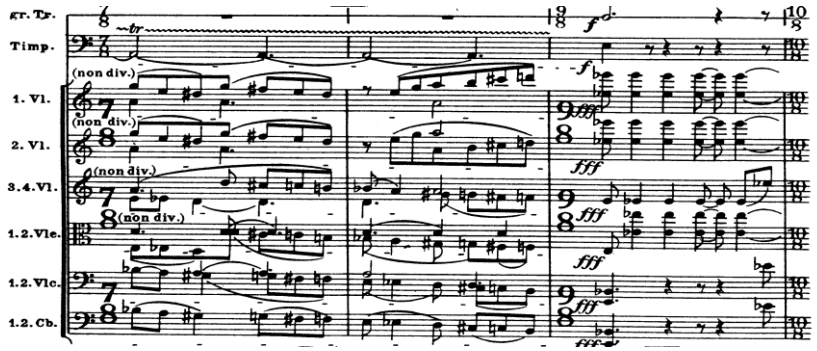
Quant à Webern, la seule critique que l'on ait pu lui adresser était la coexistence, dans son Trio à cordes op. 20, de l'écriture sérielle et de deux formes tirant leurs racines de la tonalité : la forme sonate et le rondo. C'était moins une contradiction qu'une redondance. Dès l'œuvre suivante, la Symphonie op. 21, Webern assume complètement le sérialisme comme un réseau de relations motiviques, d'où il dérive la forme de l'œuvre. Il n'y a pas la moindre trace de nostalgie thématique ; tout est rationnellement pensé en fonction de la seule série. Ce naturel del'écriture sérielle chez Webern est particulièrement lisible dans son Concert op. 24, ainsi que la forme cyclique induite naturellement entre le premier et le troisième mouvement. Ajoutons que quand le vieux Stravinski adopta l'écriture sérielle à partir du milieu des années 1950, il était absolument dans son naturel de le traiter motiviquement et non thématiquement. On y retrouve à notre grande satisfaction certaines des vertus compositionnelles que l'on croyait à jamais disparues chez lui.

Cet examen rapide montre en particulier que le sérialisme n'est nullement porteur intrinsèquement de formes cycliques. La série en elle-même n'est pas un élément cyclique ; elle ne le devient que si l'on en use avec insistance sous forme mélodique. Les méthodes de transformation de la série ou de ses fragments tout au long de l'œuvre ne peuvent pas être assimiléespar principe à la manipulation de cellules cycliques. Tout dépend de cette manipulation. Il arrive même chez Schoenberg que l'exposition de son matériau permette a priori une exploitation cyclique mais qu'il ne s'y livre pas, préférant d'autres manipulations du matériau sériel. En revanche, si le compositeur le veut, il peut ordonner la série de telle façon que l'œuvre soit intégralement cyclique et que le totalité dérive d'une même cellule. C'est rigoureusement le cas des mouvements extrêmes du Concert op. 24 de Webern (cellule de 3 notes, voir exemples ci-dessus) et dans une moindre meure du quatuor op. 28 (cellules de quatre notes, dont le fameux B.A.C.H).

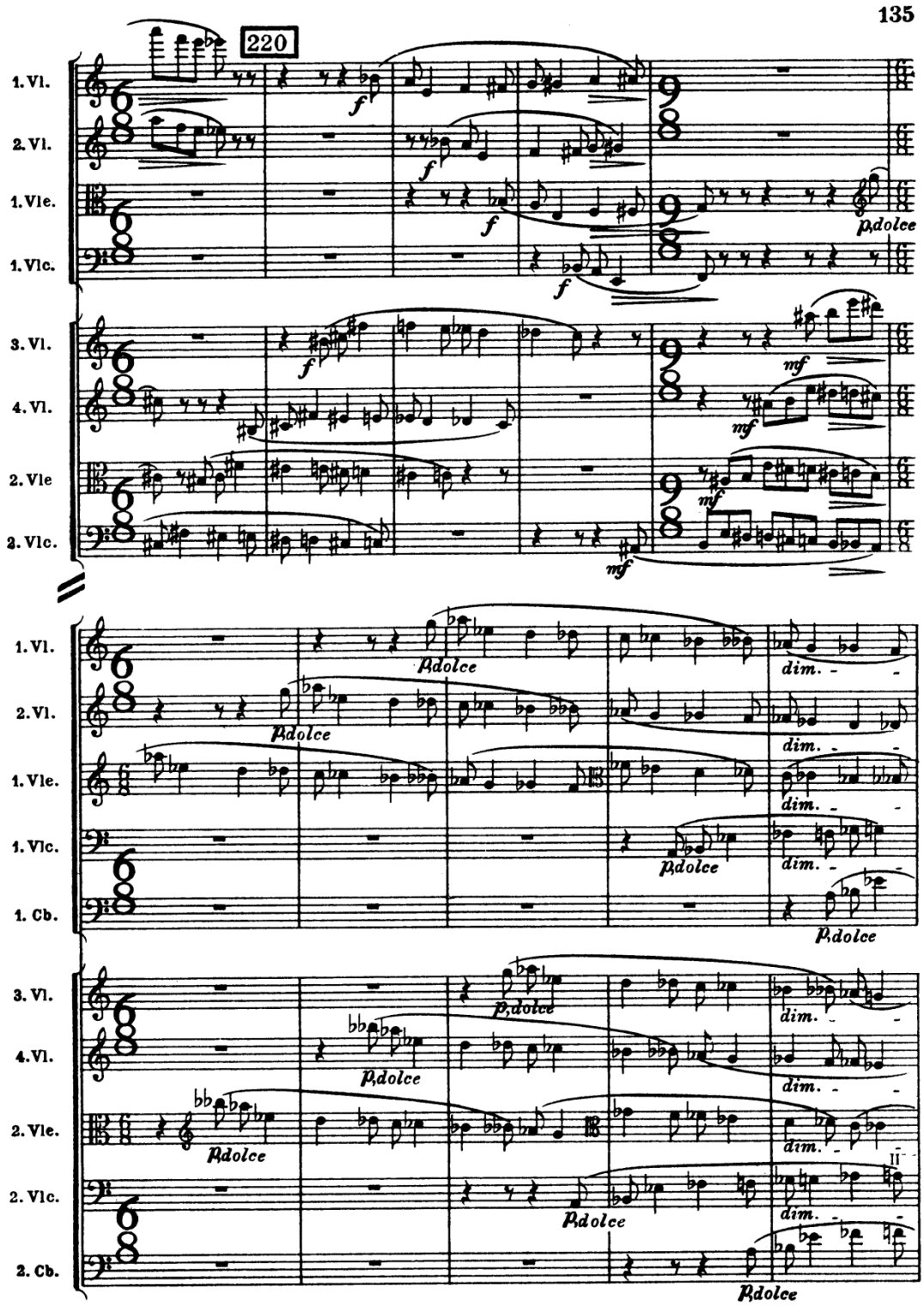
Nous avions dit que nous nous permettrions des regards de côté : considérons par exemple trois hauts chefs d'œuvre de Bartók : les quatrième (1928) et cinquième (1934) quatuors, et la 'musique pour cordes, percussion, et célesta' (1936). Les deux quatuors sont en cinq mouvements, avec une symétrie axiale qui met le troisième mouvement au cœur expressif du quatuor, et des jeux de correspondances entre d'une part les mouvements intermédiaires, d'autre part les mouvements extrêmes. Le quatrième quatuor est plutôt haydnien, le cinquième plutôt beethovénien. Les relations entre mouvements sont essentiellement motiviques. Dans le quatrième quatuor, elles sont particulièrement claires entre mouvements intermédiaires (opposition diatonique/chromatique), plus subtiles entre mouvement extrêmes. C'est l'inverse dans le cinquième ; les correspondances y sont plus complexes. Dans les deux cas, des cellules cycliques soit invariantes, soit au contraire extrêmement souples, peuvent être mises en évidence et constituent un élément majeur de la logique architecturale de ces deux quatuors.



Le début fugué chromatique et à la métrique irrégulière de la 'musique pour cordes, percussion et célesta' de Bartók(1936). A l'inverse des fugues classiques qui vont à la dominante puis reviennent à la tonique, celle-ci s'éloigne du centre tonal La par sauts de quintes. La dérivation du thème d'une cellule unique extrêmement ductile (hauteurs, longueur) de façon si musicale, par opposition aux cellules de Webern, est bien lisible sur la partition et est évidente à l'écoute. Nous avons ici aussi un genre de mouvement entièrement cyclique complètement différent de ceux de Webern. C'est ici un type de forme cyclique radicalement différent de ceux de la 'deuxième école de Vienne' et de Debussy. Dans le quatrième quatuor de Bartók, nous rencontrons des cellules cycliques beaucoup plus stables.



Climax du premier mouvement de la 'musique pour cordes, percussion et célesta'. Harmoniquement, ayant fait le demi-tour du cycle des quintes, elle est aux antipodes harmoniques de la tonique (Mi bémol). Architecturalement, selon un principe cher à Bartók, elle est située à la 'section d'or' du mouvement.



Extrait d'une section insérée dans le dernier mouvement de la 'musique pour cordes, percussion et célesta' et développant à nouveau le matériau cellulaire du premier mouvement selon des procédés contrapuctiques. Ceci transcende nos distinctions car si cette inclusion de matériau cellulaire du premier mouvement au sein du qutrièmre traduit bien une forme cyclique 'par cellules', le fait qu'il s'agisse de toute une section large mais bien délimitée ramène à l'esprit franckiste, même s'il ne s'agit pas d'un thème mis d'un bloc élaboré à partir de cellules du premier mouvement et dans un esprit similaire. Nous avons ici une forme cyclique composite totalement originale et unique dans la création de Bartok.

Bela BARTOK (1881-1945)

Quant à la 'musique pour cordes, percussion, et célesta', si novatrice sur bien des plans, elle nous intéresse par un trait bien spécifique. Le premier mouvement est une fugue, sur un sujet construit sur ces chromatismes retournés chers à Bartók, très souple (le mètre y change à chaque mesure), un véritable'nid cellulaire'. Le 'thème' de fugue est déjà un développement cellulaire de ses cinq premières notes. Contrairement aux fugues classiques, si la réponse est à la dominante, la réponse ne revient pas à la tonique, mais continue à tourner dans le cercle des quintes jusqu'à ce que les antipodes harmoniques soient atteintes, à un climax souligné par la percussion et situé à la section d'or du mouvement ; de là, on rejoint la tonique. Dans le finale se situe un moment extraordinaire : les cellules cycliques issues du premier mouvement se coagulent entre elles, formant une véritable section autonome, à laquelle on peut attribuer une valeur thématique, mais en réalité c'est plus que cela, c'est une véritable section dont les thèmes n'ont jamais été énoncéslittéralement auparavant ;cette section à caractère thématiqueet contrapunctique résulte d'une concentration et d'un réarrangement des cellules cycliques issues du premier mouvement. C'est une synthèse unique entre l'esprit cellulaire et l'esprit thématique.

Un certain nombre de compositeurs reçurent le choc syntaxique et esthétique de l'atonalité, puis du sérialisme, avec ouverture d'esprit. Sans rallier ouvertement la 'deuxième école de Vienne', leur langage en fut radicalement transformé. On redécouvre petit à petit ces compositeurs qui ne méritent pas l'anonymat où ils sont tombés[122]. Mais la plupart des compositeurs firent un rejet catégorique, la tonalité leur paraissant indissociablement liée à la musique[123]. Compte tenu du prestige du Stravinski néoclassique, ils en devinrent plus ou moins des épigones, ou du mois subirent fortement son influence. Le classicisme était relativement souple, nous l'avons vu. Mais le néoclassicisme de Stravinski n'était viable qu'en étant inflexiblement carré. Toute cette école relève

---

[122] En particulier, Il faut absolument sortir de l'oubli Ernst Krenek (1900-1991). Il écrivit de la musique atonale dès le début des années 1920 avec des œuvres importantes (notamment deux quatuors à cordes et deux symphonies d'une durée de demi-heure), ceci indépendamment de la 'deuxième école de Vienne', puis connut une période néoromantique pour se convertir au sérialisme dès le début des années 1930. Il fut évidemment condamné par les nazis. C'est à lui, et non à un membre de la 'deuxième école de Vienne', que revient l'honneur d'avoir écrit le premier opéra entièrement sériel de l'histoire de la musique, Karl V (1933). Il resta fidèle à cette technique, adaptée à son langage propre, mais s'intéressa à la musique électronique. De fait, il maîtrisait avec virtuosité tous les styles pratiqués au XX° siècle. Son œuvre comporte 242 numéros d'opus, dont certains volumineux. Dans notre classification, son style atonal se rattache sans hésitation possible au type motivique, dès son premier quatuor op. 6 et sa première symphonie op. 7 de 1921, que l'on pourrait même citer en exemples, ce qui est un exploit pour ces partitions relativement longues et innovantes, et véritables chefs d'œuvres.

[123] Il ne faut pas oublier tout de même les politiques dictatoriales de l'époque : nazisme, fascisme, stalinisme, qui mirent un frein total aux musiques progressistes chez eux : 'musique dégénérée' pour les nazis, dictature du 'réalisme socialiste' en URSS. Les interdits des unes et des autres commençaient bien avant le stade de l'atonalisme (voir par exemple la vie de Chostakovitch sous Staline et l'affaire de l'opéra 'Lady Macbeth du district de Mtensk'). Il faut reconnaître que le fascisme, tout en tentant d'imposer des modèles précis, se montra de fait quelque peu plus tolérant.

indubitablement de l'approche 'thématique'. Le néoclassicisme de Stravinski était et ne pouvait être qu'une 'posture' qui n'était viable que moyennant le fait de garder une distance ostensible avec ses modèles. En adopter les principes structuraux les plus secrets aurait annihilé cette indispensable distanciation. Il y eut cependant des compositeurs qui ne se laissèrent influencer ni par les uns ni par les autres, et poursuivirent inflexiblement la voie qui leur était propre ; tel était par exemple Arthur Honegger (1992-1955), compositeur aux architectures puissantes, au langage volontiers âpre, aux visions élevées,très forte personnalité portéesur la fin au pessimisme sur le devenir de l'Homme.

VI.3- Quelques regards sur la seconde moitié du XX° siècle.

On peut momentanément s'abstraire des héritiers de la seconde école de Vienne et faire le constat de la disparition quasi-générale de l'élaboration thématique au profit de l'élaboration motivique chez les grands compositeurs qui ne se revendiquent pas de cet héritage. Entre de très nombreux exemples, on peut en prendre trois, de cultures bien différentes.

Henri Dutilleux (1916-2013)

Chez Henri Dutilleux (1916-2013), même dans ses premières œuvres accomplies, on ne trouve pas d'élaboration thématique.Au contraire, sa deuxième symphonie 'le double' (1959), conçue pour grand orchestre et petit ensemble, mais qui n'a rien d'un concerto grosso, est l'objet de correspondances motiviques d'une subtilité inouïe entre petite formation et grand orchestre. Dans son concerto pour violoncelle et orchestre 'tout un monde lointain' (1970), commandé par MtislavRostropovitch, de semblables rapports motiviques très subtils existent en dépit du contraste entre une ligne de violoncelle volontiers mélodique (c'est bien la nature première de l'instrument) et un orchestre très éclaté, quasi webernien par endroits. Des constats similaires s'appliquent à son concerto pour violon 'l'arbre des songes'(1985), avec une ligne de soliste plus capricieuse et un orchestre aux éclats par moments plus fournis.A l'intérieur d'une pièce non concertante, on trouve des correspondances similaires dans 'Timbres, espace, mouvement ou La nuit étoilée' de 1978, ou encore dans son quatuor à cordes 'Ainsi la nuit' (1977). Nous sommes dans un cas extrêmement subtil où ce sont moins les cellules que le type d'interactions entre elles qu'il convient de considérer[124].

Le cas d'un Olivier Messiaen (1908-1992)et la spécificité de son langage mélodico-harmonique formé principalement à partir de « modes à transpositions limitées[125] » et de transcriptions de chants d'oiseaux nous amènerait à des développements certes passionnants[126] mais qui excèderaient le cadre de cet ouvrage – hormis un point complètement atypique dont nous allons parler.

---

[124] Dutilleux n'est pas à la mode. Nous n'avons réussi à trouver aucune étude musicologique un tant soit peu approfondie de son œuvre et de son langage, et c'est fort regrettable. Il y aurait là matière à un travail complexe et d'une indéniable originalité. C'est sans conteste un compositeur qui s'inscrit avec beaucoup de personnalité et d'originalité dans la grande lignée de Debussy et Ravel. Cette filiation et ses apports si originaux et remarquables pourraient faire l'objet de thèses bien plus intéressantes que celles que l'on rencontre parfois sur Internet. Il est triste de le voir si rarement à l'affiche de nos concerts. Son orchestre est des plus classiques et sa musique ne devrait pas poser de problèmes à un chef d'orchestre de qualité.

[126] En ce qui concerne la forme et ses aspects apparemment cycliques, nous savons que notre opinion peut choquer, mais nous pensons qu'un grand nombre d'œuvres de Messiaen qui présentent des éléments récurrents peuvent se ramener –

Witold Lutoslawski (1913-1994)

Le polonais Witold Lutoslawski (1913-1994) composait à peu près de même : il alla jusqu'à introduire le « hasard dirigé » dans ses œuvres. Dans son 'concerto pour orchestre'(1954), œuvre précédant le début de sa pleine maturité, fondé en partie sur du matériau folklorique fortement assimilé, comme le fit Bartók pour le folklore hongrois, on trouve des éléments auxquels, par analogie historique, on peut bien donner le nom de 'thèmes', mais ils ne sont pas développés, et encore moins de manière cyclique. Ils s'analysent plutôt, comme chez Bartók, par coalescence de cellules cycliques ; et après cette œuvre, on ne trouvera plus, de semblables 'thèmes' chez cet attachant compositeur. 'Jeux Vénitiens' (1961) applique le 'hasard dirigé' (le compositeur préférant l'expression 'hasard de texture') aux aspects rythmiques de l'œuvre, imposant pratiquement de fait une certaine forme d'approche par cellules dans un contexte d'incertitude texturale, d'où la pertinence de l'appellation donnée à cette technique par le compositeur, aux propos desquels on devrait plus souvent prêter attention.Le 'concerto pour violoncelle et orchestre' (1970), écrit pour Mtislav Rostropovitch, où la relation entre soliste et orchestre est clairement conflictuelle, fondée sur des irruptions de cellules de cuivresinterrompant un solo de violoncelle à caractère d'improvisation introspective au départ, une série d'épisodes ensuite, puis une cantilène, jusqu'à un climax orchestral fondé sur un accord de neuf sons suivi d'un court 'dolente'.La coda joue le rôle de commentaire de l'œuvre. Le récit dramaturgique de ce concerto est d'une force extraordinaire. Ses trois pièces tardives appelées 'chaînes'se fondent sur un principe simple, mais bien adapté à une technique d'usage d'éléments cellulaires : un segment commence avant que le précédent ne soit terminé.

---

certes après de nombreuses réductions – à une forme rondo ou à des formes cloisonnées à la façon de Liszt. Reste évidemment à descendre ensuite d'un degré dans l'analyse et à étudier le contenu des 'couplets' et 'refrains' de la forme rondo, ou des éléments des formes cloisonnées. Et c'est là que se situe la source d'émerveillement et l'apport incomparable de Messiaen à la musique. Si nous prenons la seule ouvre vraiment expérimentale de l'auteur, décrite plus bas, (Modes de valeurs et d'intensités', le matériau compositionnel est clairement explicité en tête de partition. On peut certes penser que ce type de sémantisme n'a rien à voir avec l'idée que nous ne faisons de la musique. Admettons-le toutefois et poussons notre réflexion plus loin. Nous constaterons qu'en fait ces idées sont assez simples et qu'une fois celles-ci adoptées, la forme de la pièce s'en déduit directement. Reculons de quelques années, et ouvrons la partition de 'vingt regards sur l'Enfant Jésus' (1945) à la pièce X : 'Regard du temps'. C'est un morceau facile à analyser. Il s'agit à l'évidence un rondo irrégulier. La tête du thème du rondo, qui semble faussement appeler La majeur, est une cellule formée par in rythme non rétrogradable, le plus simple et très aimé du compositeur à cette période : croche – double-croche – croche. Cet antécédent est suivi d'un conséquent sous forme d'une mélodie d'accords, qui est variable d'un refrain à l'autre (éliminations, …) tandis que la tête du thème reste fixe. Les refrains sont formés de canons à trois parties, chaque partie étant formée d'accords dissonants parallèles. Mais on remarque que le rythme interne de chaque vois du canon est un rythme non rétrogradable, multiple exact de celui de la tête du thème de rondo. Ainsi, dans cette écriture qui peut sembler a priori complexe, nous avons en fait un rondo irrégulier, et une forme cyclique 'abstraite' qui, comme dans la fantaisie 'Wanderer' de Schubert, se résume à un rythme cyclique simple (croche – double-croche – croche) mais qui, ici, donne lieu à des développements d'une grande subtilité. De fait, ce n'est pas la cellule de tête du thème du rondo qui est cyclique ; tel serait alors le cas de tout rondo. C'est son rythme qui est cyclique, et se retrouve au cœur des couplets avec beaucoup de subtilité.

Toru Takemitsu (1930-1996) est sans aucun doute le plus important compositeur japonais[127]. Sa musique est bien plus accessible que celle de l'avant-garde européenne, qui peut certes rebuter au premier abord, et nécessite par exemple de bien avoir assimilé des compositeurs tels que Debussy dans ses pages les plus difficiles, Schoenberg, Bartók, Varèse et surtout Webern avant de pouvoir aller de l'avant. Bien qu'il commence à devenir populaire parmi les amateurs de musique grâce aux moyens d'enregistrement actuels, il n'a pas l'audience qu'il mérite sans doute pour deux raisons : d'une part un certain conservatisme des organisateurs de concerts, des interprètes et du public, et d'autre part le fait que la part la plus importante de sa production est écrite pour de petites formations généralement insolites[128,129]. Il ne peut pas toujours prendre place dans un récital de piano (ou de flûte ou de guitare, deux instruments pour lesquels il a écrits en soli), ni d'orchestre symphonique sans soliste concertant[130,131] ; comme pour certaines pièces avec piano concertant de Messiaen, ses pièces concertantes sont de durée relativement brève, et la mobilisation d'un soliste peut en devenir problématique. Sur le fond, son œuvre est inspirée par des éléments jouant une grande importance dans la culture japonaise (les jardins japonais, l'eau, la pluie, la mer, certains concepts métaphysiques ou personnalités spirituelles). Il connaît bien la musique de son pays et n'hésite pas à mêler des instruments traditionnels à l'orchestre moderne (ex : 'Novembersteps' (1967) pour biwa, shakuhachi et orchestre (2 hautbois, 3 clarinettes, 2 trompettes, 3 trombones, 4 percussionnistes, 2 harpes, 12 violons, 5 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses). Mais il connaît excellemment la musique occidentale et ses influences principales sont Debussy et Messiaen. De ce dernier, il n'a pas retenu la complexité rythmique ni la composition volontiers par blocs, mais en revanche il adopté l'écriture modale et l'atmosphère qui l'accompagne, ainsi que souvent

Toru Takemitsu (1930-1996)

---

[127] A Sa production est considérable, car en plus de la musique de forme traditionnelle, il composa énormément de musiques de fils excellents (« ces œuvres que l'on oublie » disait Honegger). La seule qui reste quelque peu connue en Occident est celle qu'il écrivit pour le grand film 'Ran', de Kurosawa (1985) – et encore ces grands classiques du cinéma japonais passent hélas de mode. On guetterait en vain quelque faiblesse dans cette œuvre fleuve.

[128] Parfois, il reprend des combinaisons rares mais utilisée avant lui. Ainsi, 'And then I knew 'twas wind' (1993) reprend la distribution d'une sonate de Debussy: flûte, alto, harpe. 'Quatrain II' (1977) reprend la formation du 'Quatuor pour la fin du Temps' de Messiaen : piano, violon, clarinette, violoncelle. Takemitsu en demanda l'autorisation à l'auteur ! Il est regrettable que des ensembles qui se réunissent circonstanciaient pour donner l'œuvre de ces grands compositeurs français n'en tirent pas parti pour donner également l'œuvre de leur confrère japonais.

[129] Nous avouons ne jamais l'avoir entendu en concert, en France ou ailleurs.

[130] Il existe cependant des œuvres qui peuvent s'insérer dans une programmation traditionnelle de concert d'orchestre symphonique traditionnelle. Ainsi, 'From me flows what you call time' (1990) qui certes fait appel à cinq percussionnistesmisenenavant, ' A flock descends into the pentagonal garden' (1977), 'Winter' (1971), 'Marginalia' (1976), 'Dreamtime (1962), 'Star-Isie' (1982), 'Rain coming' (1982), « To the edge of dream' (1983), 'Orion and Pleiades' (1984), 'Dream/Window' (1985), 'Twill by twilight' (1988), 'Visions' (1990), ' How slow the wind' (1991), 'Spirit garden' (1994). Il se crée une sorte de spirale négative : les organisateurs de concerts craignent de ne pas faire salle pleine et de ce fait le public ne le connaît pas. Ses orchestres sont cependant de taille tout à fait classique et sa musique sans difficulté pour un chef de style debussyste. Nous nous privons d'ue ne musique tout à la fois très personnelle et dans laquelle nous pouvons entrer san grand effort.

[131] Ses solistes sont exceptionnellement des instruments spéciaux, comme dans 'Novembersteps' : on y trouve le piano, la flûte, le hautbois, le violon, l'alto, le trombone ; mais on a parfois affaire à des combinaisons insolites, comme 'Vers l'arc et ciel, Palma', pour hautbois d'amour, guitare et orchestre (1984).

l'insistance de cellules modales répétitives. De Debussy[132], il a principalement retenu l'esprit de musique symboliste et onirique, la continuité très fluide du langage[133], et pour ce qui nous occupe, l'usage de cellules cycliques invariantes. Mais alors que Debussy a tendance à en faire un ressort relativement caché de sa musique, Takemitsu n'hésite pas au contraire à les mettre en valeur en leur donnant une saveur modale propre, et à les répéter identiques à elles-mêmes jusqu'à l'hypnose[134], ce qui est, pensons-nous un trait culturel propre. C'est donc un excellent exemple de musique cyclique par cellules, utilisées de manière modérée mais efficacement mises en valeur. Bien sûr, il y a des ressorts cachés dans sa musique : ainsi le chiffre 'cinq' dans 'A flock descends into the pentagonal garden' (1977)[135].

L'héritage de la seconde école de Vienne passe paradoxalement par un nom qui, dans la totalité de son œuvre, en est fort éloigné : Olivier Messiaen (1908-1992). Tout son œuvre est celle d'un poète mystique catholique, doublé d'un savant ornithologue, qui s'est créé un langage spécifique fondé sur des modes 'à transpositions limitées[136]', un mode d'écriture contradictoire avec la pensée sérielle, sur des traitements rythmiques très sophistiqués et souvent à la limite du perceptible, fondés sur des rythmes non rétrogradables[137], des modes de développement rythmiques très particuliers comme l'ajout du point, et des canons rythmiques très complexes, le plus souvent en mouvement contraire. Le discours est volontiers discontinu, prenant presque par moments des allures de rondo extrêmement modernisé, ou de fantaisie à sections organisée selon des principes proches de meilleurs œuvres de Liszt. Des éléments fixes y alternent avec des éléments plus capricieux et hautement inventifs. Il ne développe pratiquement jamais au sens traditionnel du terme. Il lui arrivera simplement de tronçonner un thème, le privant de certaines parties, ou aucontraire d'en dilater d'autres. Parfois il fait appel à de traitements bien plus complexes mettant en jeu des relations entre sections, Il est tout à fait licite d'y voir a priori une pensée de type cyclique 'thématique' voire 'cellulaire' très apparente structurant un mouvement, mais il convient malgré tout de prendre garde : les apparences peuvent être trompeuses, et cette vision peut être toute de

---

[132] Il n'hésita pas à 'engloutir' des extraits intégraux de 'la Mer' dans 'Quotation of Dream' (1991) pour deux pianos et orchestre.

[133] Prise à un haut niveau d'abstraction, cette continuité très fluide du langage, l'aspect quelque peu onirique de la musique et la présence nette de cellules cycliques font qu'au-delà les différences radicales de culture et de syntaxe musicale, il ya quelque chose de commun entre la musique de Takemitsu et le quintette op. 15 de Brahms.

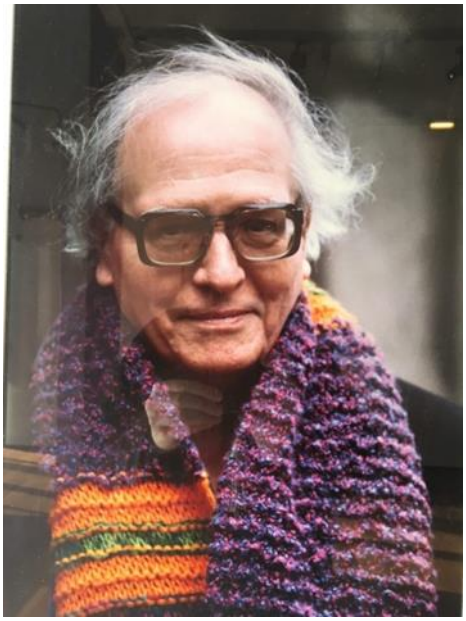
[134] Un bon exemple, d'écoute très accessible, est 'I hear the water dreaming' (1987) pour flûte solo et orchestre (2 flûtes (aussi 1 flûte piccolo, 1 flûte alto), 2 hautbois (aussi 1 cor anglais), 2 clarinettes (aussi 1 clarinette basse), 2 bassons (aussi 1 contrebasson), 2 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 3 percussionnistes, 2 harpes, 1 célesta, 14 premiers violons, 12 seconds violons, 10 altos, 8 violoncelles, 6 contrebasses). L'œuvre dure 11 minutes environ et soulève donc le problème pratique évoqué plus haut. Il convient de coupler cette œuvre à une autre œuvre concertante qui fasse partie du répertoire du soliste.

[135] Voir par exemple une intéressante analyse de cette pièce (en anglais) à : https://rhagye.com/2013/11/03/analysis-of-takemitsus-a-flock-descends-into-the-pentagonal-garden/ dernier accès : juin 2019).

[136] Le premier de ces modes est la 'gamme par tons', si caractéristique de Debussy, ce que Messiaen reconnaît et explique qu'il l'évite pour cette raison. Un de ces modes et le mode dit 'de Bertha', alternance régulière de demi-tons et de tons, très utilisé par Messiaen, et dont on trouve la trace chez Debussy 'encore que de manière ambigüe) et surtout Scriabine. Un mode à transpositions limitées est, par définition, un mode que l'on ne peut pas transposer 12 fois d'un demi-ton sans retomber sur lui-même avant la dernière transposition. Nos modes majeurs et mineurs ainsi que les modes grégoriens ou l'échelle pentatonique ne sont pas à transpositions limitées. Un raisonnement arithmétique simple montre que le nombre total de transpositions d'un mode est 2 (gamme par tons),3 (parmi lesquels le mode de Bertha), 4, 6 ou 12 (modes à transpositions non limitées)

[137] Un rythme est non rétrogradable lorsqu'il est identique à son rétrograde, ou ce qui revient au même symétrique par rapport à son centre. Un exemple très simple que l'on rencontre souvent chez Messiaen est le rythme croche – double croche – croche. Mais en général ses rythmes non rétrogradables sont infiniment plus complexes.

surface, erronée de fait, tandis que le véritable principe cyclique peut être caché (voir l'exemple développé en note : 'Vingt regards sur l'Enfant-Jésus – X- Le regard du Temps').



Olivier Messiaen (1908-1992)

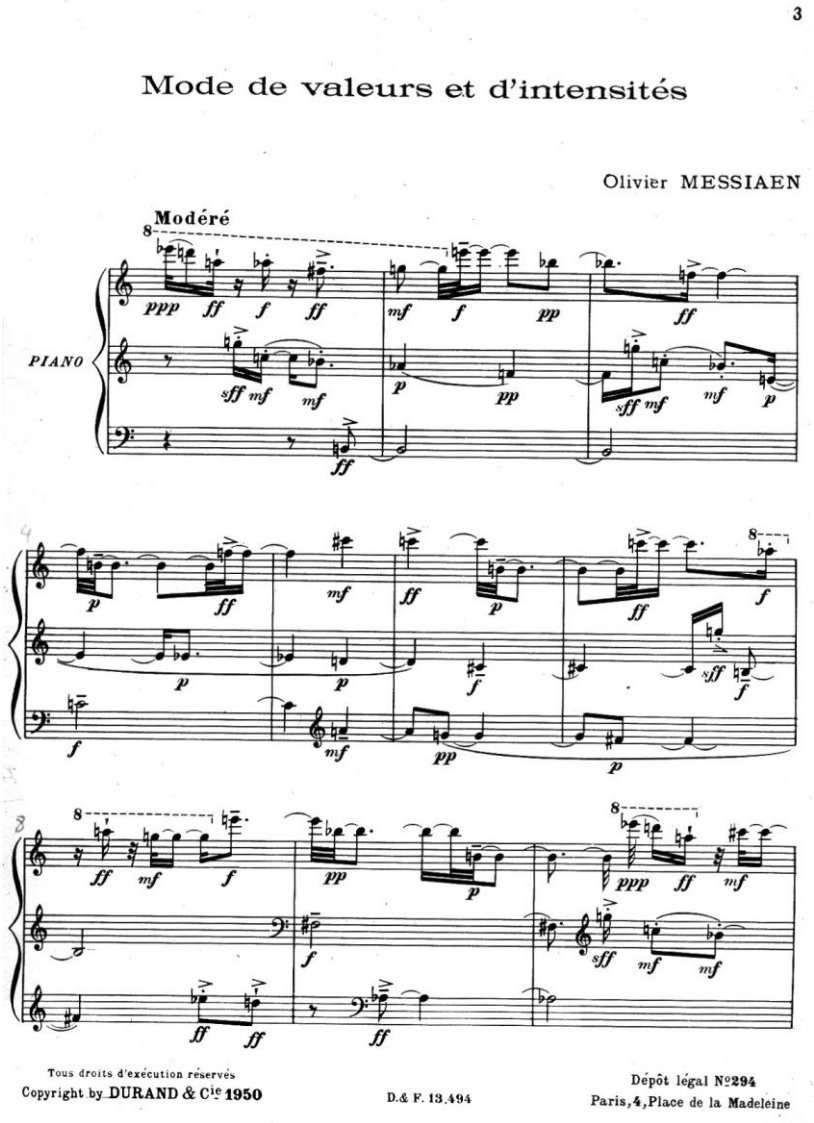
Il prit l'envie à cet esprit éminemment libre, plein de fantaisie et débordant d'imaginationcréatrice, de se plier à des règles strictes[138]en écrivant en 1949-1950 ses 'quatre études de rythme'. Trois d'entre elles obéissent déjà à des lois rythmiques de façon très rigoureuse. Mais la deuxième des quatre, 'modes de valeurs et d'intensités', était d'une rigueur dans tous les paramètres sonores inconnue avant lui, et de très loin. Messiaen utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), d'intensités (7 nuances) ; l'échelle des durées est divisée en trois tempos (correspondant aux registres aigu, médium, grave, de l'échelle des sons) : le 1er tempo utilisant 12 durées chromatiques à partir de la triple croche, le 2e tempo utilisant 12 durées chromatiques à partir de la double croche, le 3e tempo utilisant 12 durées chromatiques à partir de la croche (ces trois tempos marchent simultanément) ; les durées, les intensités, les attaques, sont mises sur le même plan que les sons[139] ; l'ensemble du mode donne des couleurs de durées et d'intensités ; chaque son de même nom change de durée, d'attaque, et d'intensité, à chaque région sonore qu'il occupe ; l'influence du registre sur l'état quantitatif, phonétique, dynamique, du son, et ce fractionnement en trois régions temporelles transformant au passage la vie des sons qui les traversent, constituent une possibilité de nouvelles variations de couleurs. Jamais par la suite il ne recommença parelle recherche formelle[140].

---

[138] Il va de soi que toutes ses œuvres obéissent, à un certain niveau, à des règles strictes, appliquées à des éléments de fantaisie comme c'est le cas de tous les maîtres authentiques depuis l' 'ars nova'. Mais ici, c'et la rigueur qui prime, voire dans un cas devient absolue.

[139] Nous voyons une prescience, toute instinctive, de cette interaction entre la sonorité et la forme dans l'étude pour piano de Debussy intitulée 'pour les sonorités opposées'. La sonorité est mise ici sur le même plan que les éléments de langage étudiés dans les onze autres études.

[140] On cite parfois comme autre exemple de recherche d'un esprit tout à fait différent la libre et complexe polyphonie de chants d'oiseaux que l'on rencontre dans une autre pièce relativement spéculative, 'Chronochromie' (1960). Mais ici, il ne s'agit pas d'une étude mais d'un moment d'absolue liberté, comme on pourrait l'entendre dans une nature imaginaire où les oiseaux de divers pays se seraient rassemblés pour chanter ensemble en même temps. C'est une parenthèse pleinement hédoniste dans une pièce où la rigueur d'écriture est de règle.



L'œuvre par laquelle le scandale arriva : le début de 'Modes de valeurs et d'intensités' d'Olivier Messiaen.

Pierre Boulez (1925-2016), compositeur et chef d'orchestre, créateur et ancien Directeur de l'IRCAM, fut *de facto* le théoricien de l'école de Darmstadt.

Les membres de l'école dite de Darmstadt, dont Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono 1924-1990), Luciano Berio (1925-2003), Bruno Maderna (1920-1973),avaient renié Schoenberg, coupable de thématiser la série dans un esprit postromantique. Ils tressèrent des couronnes à Webern qui avait bien compris son rôle structurel.Ils avaient parfaitement remarqué la liberté avec laquelle ce dernier jouait des intensités, des modes d'attaque, et comment il avait d'instinct utilisé la 'klangfarbenmelodie' par exemple dans son 'concert' op. 24 pour colorer les tronçons sériels qui en fondaient l'architecture. Toutefois, cela restait libre quoique logique. Messiaen venait de leur donner l'idée fondamentale : pourquoi ne pas appliquer à ces éléments la même discipline que lui, mais cette fois dans un esprit sériel dérivant de celui appliqué jusqu'alors aux hauteurs ? Ainsi fut conçue le 'sérialisme généralisé' régnant sur

tous les paramètres du son[141]. Tous les compositeurs de l'école de Darmstadt s'y appliquèrent avec plus ou moins de bonheur. Les plus obstinés furent Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen, avant d'évoluer plus avant, chacun sur son chemin. On pourrait dire, en nous raccrochant à notre propos initial, que la mort du thème avait été parachevée et que cette pensée pouvait être vue comme l'extrême aboutissement d'un mode de pensée cyclique cellulaire, où la cellule contiendrait plusieurs dimensions, à savoir les différents paramètres du son. Néanmoins, nous avons vu à propos de la 'deuxième école de Vienne' que le caractère cyclique cellulaire restait entièrement dépendant du maniement sériel détaillé utilisé par le compositeur. Nous avons donc écrit que la série ou ses tronçons ne pouvaient générer par eux-mêmes une forme cyclique, qu'elle soit cellulaire ou thématique. Nous pouvons faire exactement le même raisonnement à propos de la série généralisée, en excluant toutefois la forme cyclique thématique, la thématisation de la série étant une des bêtes noires de l'Ecole de Darmstadt.Ceci posé, en allant au-delà du simple raisonnement logique, on sait que Webern était fasciné par les spectacles de la nature, les cristaux de glace par exemple, mais aussi par des perfections formelles telles que le 'carré magique'. Son concert op. 24 ou son quatuor op. 28 ont réalisé ce prodige sériel d'une composition intégralement cyclique par cellules certainement par recherche de l'équivalent musical de ces structures parfaites. Dans sa deuxième cantate op. 31[142], il s'est posé - et a résolu- des problèmes contrapunctiques difficiles dérivés des pratiques de l'école franco-flamande qui n'ont rien à voir avec ce genre de considérations et se rattachent plus ouvertement à des questions musicales plus traditionnelles, si l'on ose dire. C'est la performance sérielle de l'opus 24 et sa pureté de réalisation qui a séduit les musiciens de l'école de Darmstadt, mais ils n'avaient pas la même sensibilité naturaliste. Pour eux, cette œuvre était une approche structuraliste et moderne de l'écriture sérielle, opposée à la vision réputée postromantique et passéiste de Schoenberg et Berg. Les questions extra-musicales que se posait un Boulez, par exemple, étaient par exemple de répondre le mieux possible à l'hermétisme symboliste de Mallarméet à sa préoccupation du 'livre', ou au surréalisme si spécifique de René Char, par un langage musical adéquat ('Le marteau sans maître', 1954 ;'Pli selon pli', 1957/62). C'est dire que ces musiciens trouvaient un facteur puissant d'unité dans le sérialisme généralisé et que la forme cyclique, fut-ce par cellules, ne les intéressait pas voire leur paraissait suspecte, en tant que superstructure inutile et donc de nature à faire dévier la composition de son projet initial.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Le carré magique qui occupa tant l'imagination de Webern.

Ceci posé, chacun de ces grands compositeurs avait sa personnalité propre. On entend chez Pierre Boulez des références – évidemment extrêmement filtrées – au monde debussyste qui lui sont propres, jointe à une forte influence de Webern,ainsi qu'à des références externes, comme le 'livre' de Mallarmé. L'étude détaillée du langage de Boulez montre que la notion de cellule cyclique peut être une approche, mais certainement pas la plus pertinente. On ne laretrouve pas du toutchez Stockhausen, plus porté vers le travail de la musique électroacoustique ('Gesang der Jünglinge', 1956), certaines expériences de dissociation ('Gruppen', 1957-59, pour trois orchestres et trois chefs[143]), voire des expériences que l'on peut juger fantaisistes et qui peuventlaisser sceptique sur leur apport à la musique ('Helikopterstreichquartet', 1993). Nono, Berio et Maderna ont beau être tous trois italiens, leur musique n'a quasiment rien en commun, hormis l'adoption du sérialisme

[141] Il est juste de signaler que le compositeur américain Milton Babbitt (1916-2011) eut simultanément la même idée à la même période. Ecouter 'three compositions for piano' (1947) et, pour la couleur, 'Composition for four instruments' (1948).

[142] Du reste, l'école de Darmstadt portait cette cantate aux nues peut-être plus encore que le Concert op. 24.

[143] Le vieux Stravinski estima que c'était la meilleure partition des dix dernières années.

généralisé, très personnelle donc, et dont ilsse dégageront pluus ou moins vite. Nono, très engagé politiquement, composait volontiers de vastes fresques à message révolutionnaire. Berio se caractérise par une imagination débordante, dont un exemple mythique est sa gargantuesque 'sinfonia' (1968). Maderna préfère les textures plus raffinées, voire austères[144]. Chez les compositeurs de la 'seconde école de Vienne', nous avons vu que la forme cyclique, rendue plus ou moins naturelle par la technique sérielle, pouvait prendre des aspects très différents d'un compositeur à l'autre. C'est évidemment le cas ici, et une étude exhaustive serait hors de propos.

Il va de soi que le sérialisme généralisé fut fortement attaqué par les musiciens'traditionnels', ceux qui déjà n'admettaient pas le sérialisme de la 'deuxième école de Vienne'. Il n'y a aucune raison de traiter l'une ou l'autre de ces parties par le mépris : chacun a apporté sa propre contribution à notre patrimoine musical, et par exemple entre ces deux petits bijoux de la musique française au début de la seconde moitié du XX° siècle que sont la « sonatine pour flûte et piano » du tout jeune Pierre Boulez (1946) et la « sonate pour flûte et piano » du Francis Poulenc[145] de la haute maturité (1957), il n'y aucune raison que nous ayons à choisir laquelle jeter dans le ruisseau. Simplement, les arguments de ces musiciens 'traditionnels' sont faciles à imaginer, il n'est pas besoin d'épiloguer dessus. Mais le sérialisme généralisé subit également les critiques de plusieurs compositeurs d'avant-garde du plus haut niveau musical, et nous allons conclure en les examinant.

Avant de leur céder la parole, il convient d'abord de porter un regard honnête sur les compositeurs de l'école de Darmstadt. On peut certes détester la musique de Boulez et son ton volontiers polémique. Mais on ne peut lui nier une conscience musicale aigue qui le poussa à reconnaître de lui-même que le sérialisme généralisé conduisait à une impasse, ni nier le fait qu'à la différence de bien d'autres, il ne s'en tira pas par un 'retour à', ni par des excentricitéssans grande signification comme le fit parfois Stockhausen. Il chercha beaucoup, se donnant les moyens de conduire ses recherches, fut extrêmement scrupuleux et perfectionniste, cent fois sur le métier remettant son ouvrage, arrivant à ce résultat assez extraordinaire de publier plusieurs versions plus ou moins développées d'une œuvre sans que la deuxième ne vienne annihiler la première (par exemple 'Incises' et 'Sur Incises', ou les versions successives pour clarinette solo et clarinette et six petits groupes instrumentaux de 'Domaines[146]') pour en arriver à la notion d' « œuvre ouverte ». Dans ce cas également, on peut avoir des objections de principe contre ce concept, mais on ne peut nier que Boulez l'ait développé de manière extrêmement consciente, attentive et scrupuleuse, et quoi que l'on en dise en gardant toujours le contrôle sur le résultat musical. Ceci est vrai de la quasi-totalité des musiciens de l'école de Darmstadt. En dépit des possibilités quasi infinies que leur offrait le sérialisme généralisé ils sentirent le danger de l'impasse et cherchèrent à s'en dégager en créant des modes nouveaux d'expression musicales, explorant notamment les potentialités de la musique électroacoustique, et non par un quelconque nostalgiqueretour en arrière. Encore une fois, on peut détester leur musique, mais on se doit d'avoir l'honnêteté intellectuelle de leur reconnaître cela.

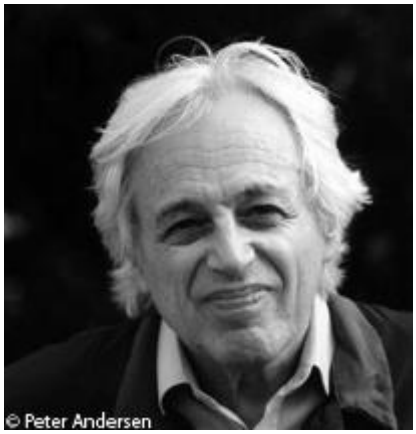
---

[144] Ecouter par exemple successivement ses trois concertos pour hautbois et orchestre.

[145] Poulenc, qui n'était pas méchant pour deux sous, mais quelque peu persifleur, disait du vieux Stravinski qui avait adopté l'écriture sérielle selon son génie propre : « Il porte des costumes qui ne sont pas de son âge ».

[146] De manière un peu différente mais dans le même esprit, Luciano Berio élargit certaines de ses 'Sequenzas' pour instruments solistes à des 'Chemins' ou 'Corale' par adjonction de quelques cordes et parfois de deux cors. La différence majeure est que « Domaines' dans sa version instrumentale est une œuvre semi-ouverte alors que les 'Chemins' sont entièrement déterminés. Il va de soi que ces versions plus étoffées ne diminuent en rien l'immense intérêt que présentent ses 'Sequenzas'. Anecdotiquement, signalons que nous avons entendu 'Chemins IV' issu de la 'Sequenza VII' pour hautbois, qui déchaîna l'enthousiasme d'un public pourtant plutôt conservateur.

Trop de compositeurs du XX° siècle, y compris les plus grands, se réfugièrent dans des faux-fuyants peu glorieux et incitèrent d'autres à les y suivre.



György Ligeti (1923-2006)

György Ligeti (1923-2006), qui avait quitté la Hongrie au moment de la Révolution de 1956 et de son écrasement par l'URSS, était à la recherche d'un langage radicalement nouveau. Il s'intéressa donc à l'école de Darmstadt. Il étudia de très près la partition des 'Structures' pour deux pianos (1952) de Pierre Boulez, mais eut un réflexe de refus, parfaitement ouvert et courtois[147]. Il expliqua que cette rigueur formelle appliquée à tous les paramètres de la musique lui paraissait bloquante, ce dont du reste Boulez se rendit compte ultérieurement par lui-même.Ligeti rechercha des voies qui lui soient propres. Notre propos n'est pas d'étudier en détail la musique de Ligeti, qui a peu de choses à voir avec la forme cyclique par cellules. Il commença à écrire des œuvres pour orchestre de texture quasiment saturée, en un épais contrepoint micro-tonal dont il ne souhaitait pas que l'on perçoive individuellement les lignes (ex : Apparitions, 1959 ; Atmosphères, 1961 ; Lontano, 1967 - dans une œuvre, il alla même jusqu'à ne pas mettre de hautbois, trop faciles à tracer) mais uniquement un effet global ; ce sont des œuvres formellement sans début ni fin. Il écrit à cette époque : «Ma musique donne l'impression d'un courant continu qui n'a ni début ni fin. Sacaractéristique formelle est le statisme, mais derrière cette apparence, tout changeconstamment...». Une partition comme 'Lontano' est fondée presque entièrement sur le canon, dans l'esprit – très élargi – des musiciens franco-flamands. Pour les petites formations, il trouva des adaptations ; ainsi, en 1969 il écrivit 'Ramifications' pour deux petites formations de cordes accordées à 1/4 de ton de distance. Il écrivit également dans cette période deux concertos avec petite formation, l'un pour violoncelle, l'autre pour flûte et hautbois, où l'intervention entre soliste et orchestre est très créative et intéressante, mais ne relève pas de notre logique. En efft, notre notion de cellules n'est guère pertinente ici. Certes, si nous examinons en détail ces partitions, nous pouvons regrouper les notes d'un instrument selon ce que nous pourrions appeler des cellules et conclure à une structure cyclique quasi saturée. Mais ce serait jouer avec les mots : la perception reste tout de même une condition nécessaire d'une forme cyclique. Là où son compatriote Bartók, dans la 'Musique pour cordes, percussions et célesta' écrivait un mouvement fugué dont chaque voix était, de manière délibérée, clairement perceptible et fondée sur le maniement extrêmement souple d'une cellule de base, Ligeti cherche, au contraire, par le cumul d'un très grand nombre de voix et de timbres, à rendre sa musique statique et indifférenciée. Même la structure canonique de 'Lontano' n'est pas faite pour faciliter la perception individuelle des lignes, mais au contraire pour trouver un moyen rationnel de lesbrouiller[148]. La notion de 'cellule cyclique' telle nous l'avons appréhendée

---

[147] Dans une interview fort intéressante, Ligeti se présente comme un intellectuel de gauche complètement désemparé par la dictature politique et artistique stalinienne qui s'abattit sur son pays en 1946, rebaptisant le 'réalisme socialiste' du nom d' 'irréalisme socialiste'. Sans renier ses principes, la haine de la dictature et du totalitarisme devint le moteur de sa pensée et de son action. Il s'enfuit clandestinement de son pays avec sa famille en 1956, certainement au péril de sa vie. On peut légitimement se demander si la rigueur du sérialisme généralisé, en dépit de toutes les potentialités qu'il offrait, n'entrait pas en conflit, consciemment ou inconsciemment, avec ce besoin vital de liberté. Si ce fut conscient, Ligeti était un homme trop courtois et respectueux pour rien en laisser paraître. Ses échanges de vue avec Boulez furent d'une extrême courtoisie, et ce dernier dirigea plusieurs œuvres de son confrère hongrois, y compris certaines d'entre elles qui nous paraissent quelque peu problématiques comme son Concerto pour violon.

[148] Toutes proportions gardées, c'est ce qui se produit au début de l' 'Or du Rhin' avec les entrées des huit cors en canon. Quand les huit cors sont rentrés, on ne perçoit plus la structure canonique.

jusqu'ici, malgré sa grande diversité, ne paraît donc pas pertinente. A un moment donné, Ligeti prit certainement conscience du fait qu'il avait en quelque sorte fait le tour de ses explorations, et pouvait s'adresser la même autocritique que celle qu'il avait faite jadis aux musiciens de l'école de Darmstadt. Mais au lieu de tenter d'aller au-delà comme firent la plupart de ces derniers, il revintà un style plus traditionnel comme certains compositeurs chacun à sa manière (Stravinski, Penderecki), selon la gamme tempérée classique (avec parfois des explorations anecdotiques comme les harmoniques naturels du cor dans le 'Hamburger Konzert', 1996-2003), mais dans lequel le jeu d'interactions entre cellules n'est pas identifiable. En marge de notre sujet, il est curieux de noter qu'il écrivit en 1982 'en hommage à Brahms' un trio pour violon, cor et piano, qui commence par un de ces 'fantômes tonaux' que nous avons rencontré chez d'autres : le « liebewohl » traditionnel, que l'on trouve au début de la sonate pour piano op. 81a de Beethoven, 'Les adieux, l'absence et le retour'. Mais il faut reconnaître que, comme chez le Stravinski néoclassique, on peine à identifier une ligne directrice dans cette période. Il arrive même que l'on ait du mal à trouver une logique unitaire dans certaines œuvres en plusieurs mouvements : tel est par exemple le sentiment que nous donne son Concerto pour violon et orchestre (1990), sentiment que l'on n'éprouvait pas dans son 'Concerto pour violoncelle et orchestre' (1966) ou son 'double concerto pour flûte, hautbois et orchestre' (1972). Il faut même reconnaître que dans ces deux œuvres Ligeti fut conduit à alléger l'orchestre et à rendre ses lignes plus perceptibles ; la présence d'éléments cycliques peut y donner matière à débat.

Ligeti est certes un compositeur important. Il connaît parfaitement les musiques de son temps, et souvent personnellement les compositeurs. Il sait parfaitement ce qu'il veut écrire, maîtrise entièrement les techniques pour l'écrire, et le résultat est techniquement parfait. Influencé par certains compositeurs, il put réciproquement en influencer d'autres. Il ne recule pas parfois devant la provocation (Poème Symphonique pour 100 métronomes, 1962). Mais les facteurs d'unité dans ses œuvres sont difficilement traçables ; ce sont le plus souvent des unités d'atmosphère, de style, parfois des girations autour d'une note qui, changeant soudainement, donnent un sentiment de modulation d'un type nouveau (Kammerkonzert[149] (1970) ; concerto pour violoncelle (1966)) ; dans ses œuvres plus traditionnelles, on s'attendrait à voir reparaître des facteurs d'unité plus traditionnels également, mais ce n'est pas le cas.

Certains très grands compositeurs de l'histoire de la musique ont fortement évolué dans leur style au sens le plus large (Gesualdo, Roland de Lassus, Monteverdi, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Fauré, Debussy, Scriabine, Schoenberg, Poulenc, Boulez et tant d'autres). Mais ce fut généralement en approfondissant toujours leur pensée musicale, le long de lignes de force claires, affirmant leur personnalité de façon plus impérative du début jusqu'à la fin. Même chez un Stravinsky, malgré ses deux déconcertants grands virages stylistiques majeurs, des analystes subtils parviennent à mettre en évidence certaines lignes de force. Ce ne semble pas être le cas de Ligeti. Son évolution semble avoir été toute empirique[150,151]. Il est difficile aujourd'hui de dire quelles œuvres resteront de lui dans

---

[149] Sur cette œuvre, on peut utilement consulter : 'Analyse du Kammerkonzert de Ligeti' Par Samuel Andreyev, traduction Alexandre Craman, L'éducation musicale, décembre 2108, https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/9515-analyse-du-kammerkonzert-de-ligeti-par-samuel-andreyev-traduction-alexandre-craman (dernier accès juin 2019)

[150] Certains musicologues essaient de trouver de telles lignes, par exemple Joseph Delaplace à travers la notion de 'répétition' (ce qui reboucle bien avec la question de l'œuvre cyclique). Mais il ne s'agit pas là d'une ligne de force à proprement parler, mais plutôt d'une constante stylistique et ses infinies déclinaisons : Delaplace Joseph, 'György Ligeti- 'Un essai d'analyse et d'esthétique musicales', Presses Universitaires de Rennes, 2008.

[151] Ligeti fit néanmoins paraître certains de ses textes théoriques ; d'autres textes ont été publiés depuis : 'Ligeti György, Neuf essais sur la musique', Editions Contrechamps, 2001.

l'histoire de la musique ; probablement appartiendront-elles, selon nous, à la première partie de sa vie créatrice.

Parmi les détracteurs de la musique sérielle, il faudrait citer les compositeurs de l'école 'spectrale', qui semble actuellement se développer considérablement, avec des noms comme Gérard Grisey (1946-1998), son fondateur de fait, Tristan Murail (1947-), Kaija Saariaho (1952-), plus marginale, qui travaillent sur le son lui-même par prise en compte des spectres sonores. Etudier cette école est certes passionnant, mais notre objectif n'est ni d'étudier les différentes écoles du XX° et XXI° siècle, ni de dresser la (longue) liste des opposants au sérialisme généralisé. Disons que, par nature, l'idée même de forme cyclique est complètement étrangère aux principes compositionnels de cette école.

D'une toute autre constance que Ligeti est Elliott Carter, qui vécut cent trois ans (1908[152]- 2012) mais fit une retraite dans le désert de l'Arizona en 1950, renia tout ce qu'il avait écrit jusque là, et composa le long et révolutionnaire Quatuor n°1, qui contient potentiellement tous les acquis de sa musique. Il est extrêmement difficile de résumer les techniques de Carter, dont chaque œuvre est composée de façon très stricte. Il importe tout débord de dire que c'est un homme qui possédait une culture occidentale extraordinaire ; il aurait pu faire pâlir bien des érudits européens. Il connaissait le grec ancien, et ce qui est plus important, des écrivains comme Joyce ou Proust, dont la notion du temps et de narration simultanée d'événements indépendants influença directement sa technique. C'est ainsi que, un peu dans l'esprit de James Joyce, nous assistons à la narration simultanée de diverses couches musicales (ex : chaque instrument dans le quatuor n°2 (1959) ; deux duos dans le quatuor n°3 (1971) ; deux groupes radicalement distincts dans le double concerto pour piano, clavecin et deux orchestres de chambre (1959/61) ; trois groupes de deux instruments, comme le nom l'indique, dans le triple duo (1982) : Flûte-clarinette / violon-violoncelle / piano-percussion). Il faut insister sur le fait que, à la différence par exemple d'une polyphonie de JosquinDesprez, d'une fugue de Bach ou d'une œuvre sérielle généralisée orthodoxe, le déroulement du temps a toujours chez Carter un aspect narratif. La 'Symphony of Three Orchestras' (1976) n'a rien à voir avec 'Gruppen' de Stockhausen. Le quatuor n° 1 fut influencé par le film de Cocteau 'le sang d'un poète' (1930), où, au milieu d'éléments de récits, on assiste à différents épisodes de la chute d'une cheminée d'usinequi n'ont rien à voir avec eux[153]. Dans ce quatuor, le découpage physique en mouvements différents est distinct du découpage en tempos différents, ce qu'aucun compositeur de l'école de Darmstadt n'a jamais fait. Il mit au point la modulation métrique[154], généralement selon des fractions simples qui assuraient des points de rencontre entre sections indépendantes. Le tout était réglé par un polyrythme[155] global qui s'étendait souvent à l'œuvre entière. Ses esquisses[156] montrent que ce polyrythme global étaitun des éléments qu'il déterminait en premier. Sur le plan mélodico-harmonique, Carter[157] utilisait la méthode dite 'pitch class set', qui estinfiniment plus

---

[152] A quelques heures près, il naquit en même temps qu'Olivier Messiaen.

[153] Cette discontinuité du temps musical et cette irruption d'éléments étrangers – qui n'ont rien à voir avec une modulation lointaine ou une a fortiori transition vers un autre thème peut parfois être rencontrée, de manière tout intuitive, chez Debussy. Un exemple qui n'est peut-être pas le plus spectaculaire mais est à coup sûr le plus poétique est l'irruption du motif 'en petites notes' dans l'étude pour piano 'pour les sonorités opposées', déjà mentionnée plus haut.

[154]Tingley, George Peter. 'Metric modulation and Elliott Carter's First String Quartet, Indiana Theory Review, 4 n°3 (1981) : 3-11

[155]Aylward, John. 'Metric Synchronization and Long-Range Polyrhythms in Elliott Carter's Fifth String Quartet'**,** Perspectives of New Music, Vol. 47, No. 2 (SUMMER 2009), pp. 88-99.

[156] Les esquisses des œuvres d'Elliott Carter sont conservées par la fondation Paul Sacher à Bâle.

[157] Carter écrivit un livre indiquant l'usage qu'il faisait de la 'pitch class set theory' : Carter, Elliott, 'Harmony book', Nicholas Hopkins, Editor, 2002.

souple que le sérialisme[158]. Lorsqu'il composait par couches indépendantes (par exemple les deux couches du 3° quatuor ou les trois couches du 'triple duo[159]), les réservoirs d'intervalles et la structure rythmique étaient les mêmes à l'intérieur d'un couche donnée, mais différaient d'une couche à l'autre, tout en étant contrôlés par le 'polyrythme' global. On retrouve là, presque par principe, à l'intérieur de chaque couche, une forme nouvelle de forme cyclique par cellules, quoique à manipuler avec une extrême prudence.La question est la même que celle que nous avons étudiée pour les œuvres sérielles à propos de la série ou de ses segmentations : reste-t-elle une structure cachée, ou les 'pitch class sets' sont-ils mis en valeur, comme par exemple les tronçons sériels dans le Concert op. 24 de Webern ? De fait, la réponse st qu'elle reste en général une structure cachée, auquel cas il n'y a pas de forme cyclique. L'esprit même d'une telle forme est quelque peu contradictoire avec la vision du temps musical que se faisait Carter.

Carter eut la chance de vivre jusqu'à 103 ans ; il composa jusqu'à la fin, nous offrant ainsi soixante années de créations accomplies. Il tendait alors à écrire des œuvres orchestrales ou de chambre de durée moyenne, dont un certain nombre de concertos, pour soliste ou pour orchestre (ASK0 concerto, 2000).

Il faut noter qu'il composa un quintette pour clarinette et cordes à 99 ans, en 2007. Naturellement, le langage n'a strictement aucun rapport avec celui de Brahms. Mais comme nous l'avons noté, le langage de Carter génère quasi automatiquement des formes cycliques par cellule ; les œuvres, par delà leurs différences radicales, sont donc jumelles de ce point de vue. Il y a cinq mouvements imbriqués sans pauses. L'audition du début du quintette pourrait laisser penser que Carter tombe dans le défaut 'romantique' de mettre en avant la clarinette comme dans un concertino pour clarinette et cordes, mis il n'en est rien. Cela est le résultat de sa technique de composition par strates indépendantes : une pour la clarinette, une pour le quatuor. L'équilibre global se rétablit rapidement, soit avec l'ensembledes cordes, plus ou moins indifférencié à l'écoute, soit avec un solo virtuose d'un de ces instruments. Et comme le plus souvent chez le Carter de la haute maturité, les contradictions se résolvent dans la section finale. Le compositeur avoue naïvement le plaisir qu'il a pris à écrire ce Quintette, ayant écrit cinq quatuors à cordes et un concerto pour clarinette[160] (1996).

Sa critique du sérialisme intégral[161] ne porta pas sur une œuvre d'un compositeur de l'école de Darmstadt, mais sur 'Modes de valeurs et d'intensités'. Sur la forme, connaissant la virulence des contestations de l'époque, il faut noter la courtoisie et l'élégance de Carter, qui prit bien soin de ne pas s'en prendre au compositeur et d'éviter tout ce qui aurait pu le blesser. Sur le fond, il critiquait l'aspect statique du sérialisme, qui se fonde sur la mise en ordre des douze sons dans un ordre de

---

[158] Cette méthode a été référencée plus haut. Elle fut décrite théoriquement pour la première fois par Allan Forte en 1973 : Forte, Alan, 'The structure of atonal music', Yale UniversityPress, 1973. Cette technique est puissante : elle est efficiente, par exemple, pour l'analyse des œuvres atonales 'libres' de Webern et permet de mettre en valeur des relations cellulaires cachées.

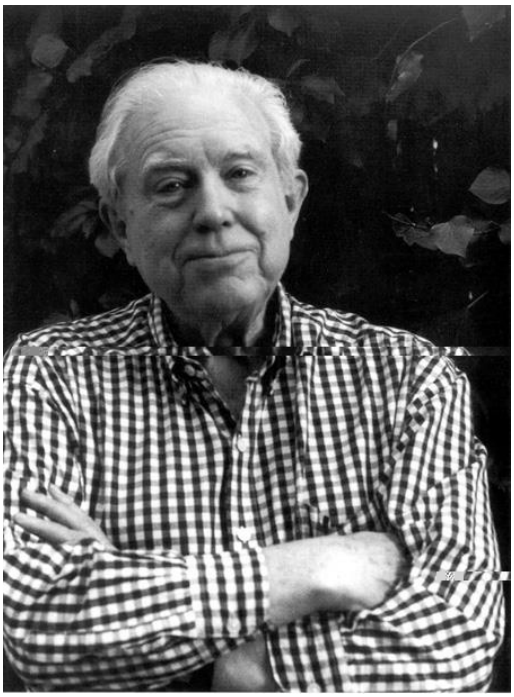
[159]Vermaelen Denis, 'Vue sur l'atelier d'Elliott Carter (à partir du Triple Duo)', La fabrique des œuvres, Volume 18, numéro 1, 2008, Editeur : Les Presses de l'Université de Montréal

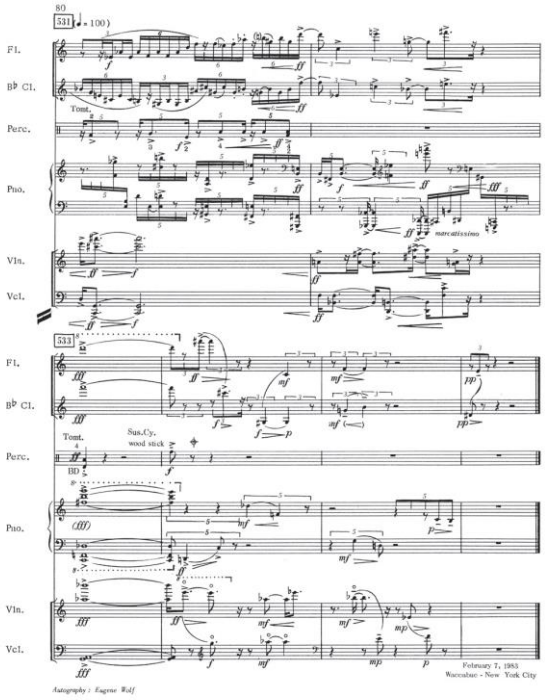
[160] Ce concerto est écrit de manière particulière. Il divise l'ensemble de chambre en cinq groupes avec lesquels la clarinette dialogue successivement, avant que l'ensemble ne se réunisse dans la section finale. Naturellement, Carter use au maximum du jeu de contrastes, notamment métriques, caractéristiques de son écriture. La dramaturgie formelle de ce concerto est donc liée à ce parcours de la clarinette, confronté aux différents groupes de timbres de l'ensemble, et à des types d'écriture bien différenciés (une idée que Boulez avait déjà explorée dans 'Domaines' (1968), mais sous une forme beaucoup plus schématique, et en faisant intervenir le hasard de manière très dirigée).

[161]Carter rendit du reste hommage à des musiciens très éloignés de l'esthétique de Darmstadt, come l'italien Goffredo Petrassi (1904-2003).

donné, toujours le même[162], et qui ne pouvait qu'être renforcé par sa généralisation aux autres paramètres du son. Ce statisme était en contradiction radicale avec la vision dynamique et quasi narrative du temps musical de Carter. Les musiciens de l'école de Darmstadt étaient suffisamment intelligents et musiciens pour reconnaître sa valeur. Il était clairement, et de loin le plus grand compositeur de l'histoire de musique américaine, et l'un des plus grands compositeurs de la deuxième moitié du XX° siècle. Il développa une amitié avec Pierre Boulez qui tourna à une véritable complicité musicale avec Boulez et l'ensemble contemporain. Ils devinrent, et de loin, le principal interprète de ses œuvres orchestrales, tout particulièrement pour petite formation.

Beaucoup de compositeurs, après leur mort, sont l'objet d'une certaine désaffection, temporaire ou quasiment définitive. Pour ne citer que les français du XX° siècle, c'est le cas de Schmitt, Milhaud, Honegger, Roussel, Jolivet, Dutilleux et même Messiaen, qui, il est vrai, n'est pas facile à programmer. Nous avons fait quelques recherches dans les programmes de salles, de solistes ou ensembles musicaux généralistes ou spécialisés dans la musique du XX° siècle. Il ne semble pas que ce soit le cas de Carter. Et ce n'est que justice[163].





A gauche, Elliott Carter (1908-2012), certainement le plus grand compositeur américain. A droite, la fin de son 'triple duo'[164] (1982), où convergent les éléments indépendants des trois duos qui constituent la partition (flûte + clarinette, percussion + piano, violon + violoncelle).

---

[162] Naturellement, Carter connaissait extrêmement bien les œuvres des trois musiciens de la 'seconde école de Vienne'. C'est une critique de haut niveau portant sur un concept dans son acception la plus abstraite.

[163] Nous avons constaté le même phénomène pour Pierre Boulez où existe incontestablement une relève avec des noms aussi prestigieux que Daniel Barenboïm.

[164] Le 'triple duo' est intéressant à écouter et étudier, car il présente toutes les caractéristiques fondamentales de la musique de Carter à travers un ensemble léger et coloré, divisé en trois groupes de timbres contrastés, moins monochrome (et moins long) que les quatuors à cordes, plus lisible que les partitions d'orchestre. C'est une bonne introduction à la musique d'Elliott Carter (y compris partition en main si on s'est familiarisé avec les théories évoquées plus haut).

VI.4 - Parenthèse technique : les œuvres cycliques 'saturées'.

Les considérations développées plus haut, montrant l'influence plus ou moins grande de la pensée et de la technique cyclique dans le langage et l'architecture des œuvres, pourraient nous amener à tenter de quantifier ou au moins d'apporter des relations d'ordre dans le degré de forme cyclique d'un mouvement ou d'une œuvre. On pourrait, assez naïvement, définir ce degré par le pourcentage du nombre de notes qui sont reliées aux cellules cycliques. Ceci reste très utopique car il suffit de considérer ou non un élément comme cellule cyclique pour changer complètement le résultat. Ceci dit, si nous prenons conscience du fait que cde tels chiffres ne veulent pas dire grand' chose par eux-mêmes, pour des définitions comparables des cellules entre œuvres comparables, ils permettent d'établir une relation d'ordre intéressante. Ainsi par exemple il est clair que les premier et troisième mouvements du Concert op. 24 de Webern sont totalement cycliques, ainsi que le premier mouvement de la 'musique pour cordes, percussion et célesta' de Bartók.

Si nous remontons le temps, la forme académique sévère de la fugue présente un haut niveau cyclique ; les œuvres des compositeurs de l'ars nova, de l'école franco-flamande et de la Renaissance présentent également un assez fort caractère cyclique, avec une nette tendance au recul pour les œuvres de cette dernière période.

Par principe, la musique baroque de haute qualité a tendance à être fortement cyclique (nous ne faisons que reformuler une affirmation de Charles Rosen). Si Jean-Sébastien Bach introduit un bithématisme voire un tri-thématisme[165] rigoureux dans certains œuvres (par exemple le prélude de certains des plus grands préludes et fugues pour orgue), ses œuvres plus courtes ont tendance à être fortement cycliques. Prenons deux exemples très connus, les préludes 1 et 2 du premier livre du 'clavecin bien tempéré', régulièrement malmenés par tant de pianistes amateurs. Le premier prélude est pour ainsi dire totalement cyclique ; seule la courte cadence se différencie du reste et peut facilement être présentée comme une variante de la cellule cyclique. Il en va à peu près de même du second, sinon que la cadence est plus étendue, et que sa liaison avec la cellule cyclique est plus lointaine et son rythme et son écriture plus contrastantes.

Si nous abordons le début du romantisme (et les œuvres malmenées par les pianistes amateurs …) considérons le très célèbre premier mouvement de la sonate op. 27 n°2 de Beethoven ('Clair de lune'). La cellule constituée par le triolets de croches est omniprésente de la première à la dernière mesure. D'autres élément sont traités dans un esprit de cellule cyclique : la courte cellule en croche pointée double croche et valeur longue de main droite, formant une délicate hémiole avec les triolets de croches ; l'écriture des basses et de certains cellules en noires de main droite. On peut légitimement considérer ce mouvement comme cycliquement saturé[166].

---

[165] C'est ostensiblement le cas pour le Prélude que ouvre le cycle des 'Chorals du Dogme', par référence à la Sainte Trinité.

[166] Contrairement à ce qu'affirment certains musicologues, qui confondent thèmes et régions tonales, ce mouvement est bien une forme sonate, et même une forme sonate très académique : exposition avec une section à la tonique et une section au relatif majeur ; développement modulant ; réexposition où la totalité du matériau musical est transposé à la tonique. La différence avec la pratique habituelle est l'absence de texture contrastante entre les deux sections tonales de l'exposition.

Il est particulièrement réjouissant de noter que, dans les années 1930, deux compositeurs radicalement différents, l'un tonal, Béla Bartók, l'autre atonal, Anton Webern, soient parvenus à écrire deux œuvres cycliques, elles aussi radicalement différentes, complètement saturées au sens que nous venons de définir, dans un style certes sévère, mais ludique à la fois, le premier avec un sens de la manipulation cyclique extrêmement souple, le second avec un sens très rigoureux, et qui sont toutes deux des chefs d'œuvre. Ces deux compositeurs – et en particulier ces deux œuvres - eurent une influence majeure sur les compositeurs de la seconde moitié du siècle[167].

[167] Il suffit de lire ce qu'écrit Boulez sur Webern pour s'en convaincre. D'autre part André Jolivet raconte comment, jeune compositeur, dans l'entre-deux guerres, il attendait avec impatience la parution d'une nouvelle œuvre de Bartók. Ecoutant le mouvement lent de la 'Musique pour cordes, percussion et célesta', Messiaen murmura : « On dirait de la soie qui se déchire ».

ANNEXE – SURVOL des PREMIERES PAGES de 'la MER' de DEBUSSY

Quant aux personnes qui me font l'amitié d'espérer que je ne pourrai jamais sortir de Pelléas, elles se bouchent l'œil avec soin. Elles ne savent donc point que, si cela devait arriver, je me mettrais immédiatement à cultiver l'ananas en chambre, considérant que la chose la plus fâcheuse est bien de « se recommencer »

(Lettre du 12 septembre 1903 de Debussy à André Messager)

Ann.1 – Introduction

On pourrait penser que tout oppose le musicien français le plus racé, le plus délicat, le plus subtil en dépit de Couperin et de Chopin, à savoir Claude Debussy, à un musicien nourri de tradition germanique et assumant fièrement son germanisme, romantique tardif mais auteur polémique de manifestes conservateurs, et à l'écriture malgré tout assez dense[168], nous avons nommé Johannes Brahms. De prime abord, une écoute subjective et hédoniste ne peut que confirmer ces points de vue. Quelle que soit l'estime, voire l'admiration que nous portons à chacun de ses maîtres, ils apparaissent bien comme les deux pôles magnétiques de la planète musicale. Plus d'un siècle s'est écoulé, les âpres querelles se sont tues. Mais bien rares sont le musiciens, amateurs ou professionnels, qui portent ces deux compositeurs à égalité dans leur cœur.

Comme nous l'avons vu, Schoenberg, que l'on peut certes ne pas aimer mais difficilement prendre pour un esprit musicalement conservateur, a écrit un article au titre un brin provocateur, « Brahms le progressiste ». La lecture objective de cet article est pleinement convaincante, mais il est principalement tourné vers les questions harmoniques. L'analyse - certes trop rapide – que nous avons faite du quintette pour clarinette et cordes op. 115 au Chapitre IV nous a montré que Brahms avait parfaitement conscience des maladresses et contradictions dans lesquelles les compositeurs romantiques pouvaient être amenés en tentant de mouler leurs thèmes – le plus souvent fermés sur eux-mêmes - dans une vision abstraite et doctrinale des formes classiques. Pour éviter ce défaut, il utilisait des thèmes qui puissent donner naissance à des cellules mélodiques ou rythmiques très souples, qui permettaient non seulement d'écrire un mouvement cohérent, mais également de créer des liens entre mouvements pour créer une œuvre cohérente. C'est ce que nous avons appelé la forme cyclique 'par cellules', que nous avons mis en regard de celle pratiquée par César Franck et ses élèves, qui est une forme cyclique 'par thèmes' et ne résout pas la problématique du thème romantique et des structures classiques, puisqu'elle ne la pose pas. Ces compositeurs étaient cependant des architectes puissants qui trouvèrent leur solution pour résoudre ce potentiel paradoxe.

Nous avons remarqué que tout au long de sa carrière, de « Pelléas à Mélisande » à « Jeux », ce compositeur symboliste qu'était Debussy avait usé avec une extrême subtilité des correspondances les plus ténues entre cellules, élargies parfois au point d'incorporer des éléments musicaux eux aussi extrêmement ténus, allusifs et mystérieux, ce qui est à notre avis le summum de l'art symboliste.

---

[168] Nous avons écrit « dense », non pas « lourd ». « Lourd » est un défaut ; « dense » peut être une qualité. Ainsi, la plupart des madrigaux italiens de la Renaissance, y compris ceux des premiers livres de Monteverdi, étaient le plus souvent écrits à cinq voix : c'est une écriture dense, mais ce sont bien souvent des chefs d'œuvre de grâce et de légèreté. Ces mêmes compositeurs écrivaient de la musique religieuse à huit voix, ce qui est fort dense, mais restait d'admirables louanges à la gloire de Dieu.

« La Mer », œuvre achevée de composer en 1905, chef d'œuvre intermédiaire entre deux chefs d'œuvres, offre un bon aperçu de beaucoup d'éléments du langage debussyste, dont certains des éléments que nous venons d'évoquer, et ceci dès ses premières mesures, l'introduction en si mineur (mode de Ré) et les toutes premières mesures du premier mouvement en Ré bémol majeur, tonalité principale de l'œuvre. Ce sont ces mesures initiales que nous allons rapidement analyser[169].

Le compositeur Jean Barraqué (1928-1973) a écrit une monographie sur Debussy[170] ainsi qu'une analyse musicale de « La Mer ». Ce sont des documents essentiels pour approfondir cette œuvre.

Ann.2 – Analyse des premières mesures de « La Mer ».

Le début de l'introduction en 6/4 est aux cordes avec sourdines. Les contrebasses, divisées à l'unisson, les unes legato, les autres pizzicato, accompagnés d'un roulement de timbales à la limite de l'inaudible, font entendre un Si, qui ne peut être qu'une tonique. A la mesure suivante, les deux harpes en écho et en octaves font entendre un mystérieux enchainement Fa# - Sol#. Evidemment, on pourrait penser au mode majeur, mais dans ce mode très affirmatif, avant de faire entendre le 6° degré, on fait entendre le 3° voir l'accord parfait de tonique. La mesure suivante confirme cet enchaînement par un rythme iambique aux violoncelles divisés à l'octave, et sur le dernier temps de la mesure, les altos divisés à l'octave font entendre un Do# qui n'éclaircit pas la situation. Barraqué appelle ces quatre notes Si, Do#, Fa#, Sol# une « constellation autour d'une tonalité ». Ces notes se succèdent, certes dans une unité de timbre : les cordes (les harpes, certes bienvenues, restent anecdotiques) mais il est difficile d'y voir autre chose qu'une sorte d'explorationsélective en paliers de l'espace sonore. Et cependant, nous y verrons plus tard le matériau d'une cellule cyclique. C'est en quelque sorte un 'matériau au cyclique' abstrait.

La mesure passe en 4/4. Tranchant fortement sur cette ambiance de cordes en sourdines et de harpes, une cellule au hautbois, également iambique, clarifie la situation par une seconde ascendante, Sol#- La, qui retombeégalement par un rythme iambique sur la dominante : Sol#-Fa#. Nous pourrions l'entendre comme une broderie du Fa#, mais ce La nous éclaire : nous sommes en Si dans le mode de Ré. Et ici se fait entendre une des spécificités les plus subtiles de Debussy. Cette courte phrase de hautbois est accompagnée par deux bassons etune clarinette de manière à former

---

[169] Il est un jeu stupide auquel amateurs, professionnels, critique et musicologues se sont longtemps livré : comparer Debussy à Ravel pour généralement conclure à la supériorité du premier. Or, les deux compositeurs ne poursuivent pas les mêmes objectifs. Il n'y a donc pas de réponse puisque la question n'a aucun sens. On serait par exemple tenté de comparer ces pages au célèbre 'lever du jour' de Daphnis et Chloé pour conclure, en particulier au vu de notre propre analyse, à la supériorité de Debussy. Ce serait oublier que Debussy écrit ici un « fragment symphonique » ; il a beau avoir renié la symphonie classique, la crédibilité même de ce reniement lui impose une sorte de surenchère dans la rigueur de la logique constructive, et en particulier dans la préparation et le début d'élaboration de ces premières pages, défi qu'il relève remarquablement, comme nous allons le montrer. Le propos de Ravel est tout autre ; 'Daphnis et Chloé' est un ballet ; le 'lever du jour' interrompt l'action chorégraphique, il a pour fonction de planter rapidement un décor dynamique par un 'crescendo'. L'œuvre de Ravel y répond de façon sublime. Elle est toute tendue d'une force à la fois explosive et retenue, par le jeu des cellules et des thèmes, par la splendide gradation des couleurs orchestrales (dont un chœur mixte) et ses interventions de solistes, par le contrôle absolu de la dynamique, croissant continument mais parfois en terrasses, par l'explosion du soleil levant aux cuivres et au chœur (comme Debussy saluera aux cuivres l'heure de midi sur la mer).

[170] « Debussy », Jean Barraqué, Seuil coll. Solfèges, Paris, 1962 ; « La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes » Société Française d'Analyse Musicale, 1988 n° 12 pp. 15-62 ; « Ecrits / Jean Barraqué ; réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou », Paris : Publications de la Sorbonne, DL 2001.

un triple appel dont Barraqué décrit l'extrême subtilité harmonique d'une manière que nous ne pouvons reproduire ici, mais qui, de fait, dissone par rapport au mode. Mais ces bois 'dissonent' également tant par leur hauteur que surtout par rapport au timbre des cordes en sourdine. Celles-creusent ici un grand vide sonore entre la pédale de Si des contrebasses et des gammes initialement très haut perchées sur la chanterelle des violons pour laisser l'espace sonore libre pour les bois, puis descendant progressivement jusqu'à rejoindre les altos un peu plus loin. Cette descente respecte strictement l'échelle du mode de Ré sur Si et de fait, la confirme : dissonance de timbres, dissonance harmonique ; consonance de timbres, affirmation modale.

Mais cette première dissonance harmonique ne faisait qu'en préparer une plus importante : à l'unisson de la trompette en Fa avec sourdine et du cor anglais – timbre rare, extrêmement subtil mais qui ne peut être goûté que dans une atmosphère sonore des plus raréfiées, apparaît le thème cyclique, « qui vient d'un au-delà ….sorte de commentaire de la note Ut », nous dit Barraqué. Cet Ut est le ton du napolitain de Si. A l'inverse de tout à l'heure, les cordes sont au tout début à peu près dans la tessiture du thème cyclique (seconds violons et altos : nous avons évoqué plus haut cette descente) puis poursuivent leur descente (altos et violoncelles puis violoncelles et contrebasses), toujours fidèles au mode. La dissonance des timbres et des modes se fait initialement dans des registres analogues, ce qui la renforce. Ces conjonctions ou disjonctions de registres sont aussi importantes que les 'dissonances de timbre', et de fait, elles y contribuent : le résultat sonore d'un frottement de timbres est radicalement différent s'il se produit dans des tessitures proches voire communes, ou distantes.

Le thème cyclique dissone mystérieusement, centré autour de son Ut naturel étranger au mode: toujours dissonance modale répondant à la dissonance de timbres[171]. Il y a également, si l'on peut dire, dissonance rythmique. Cet effet conjoint de ladissonance des timbres et de dissonance modale annihile le débat (post) romantique de l'intégration du thème cyclique à la forme en déroulement en le repensant radicalement. Selon Barraqué, « ce thème cyclique est dans un rythme non rétrogradable dans un univers fluctuant, avec valeurs irrationnelles en noires…. Tout se passe déjà dans un univers magique aux confins de deux mondes …Le thème cyclique ….est un groupe féminin (dont l'accent tonique sur le premier fa supérieur est aussi, par la dynamique (soufflet 'crescendo') accent expressif ; il est suivi d'un rétrécissement de lui-même. La basse s'altère progressivement pour amener Ré, nouvelle basse (Ré majeur relatif de Si mineur), tandis que la pédale de si réapparaît dans l'aigu aux violons ».

Il n'empêche, au sein de ce monde mystérieux, cet élément musical a un timbre propre, une tonalité et une modalité propres, un caractère précis et fermé : c'est donc bien un 'thème', qui 'dissone' au sens le plus large du terme par rapport à son environnement. Il est bien cyclique au sens de l'école franckiste car nous le retrouvons dans un autre mouvement et un autre contexte, comme un navire

[171] Il n'y a pas unanimité sur la modalité de ce thème. On serait bien entendu tenter de considérer la note Do comme finale et d'en déduire le mode de la (c'est l'opinion de Barraqué), mais d'autres explications ont été avancées. L'échelle résultant des notes du thème étant défective, et aucune harmonie n'étant proposée, ce débat est en fait plutôt académique. Ce qui importe de noter, c'est que la première intervention des bois a certes fixé la modalité immédiatement après confirmée par les cordes qui en sont le vecteur naturel, mais surtout a associé dissonance harmonique, certes peu marquée, et 'dissonance de timbres'. Avec l'arrivé du thème cyclique, la 'dissonance de timbres' et la dissonance modale s'intensifient mutuellement, soulignées de plus par une 'dissonance rythmique'.

soumis au gré des vents et des vagues déchaînes, mais ce contexte violent et mouvant le conserve égal à lui-même[172].

Dans ce nouveau contexte harmonique (mais toujours aussi distendu en matière de registres), le « triple appel » réapparaît, légèrement plus dense : il fait usage de trois bassons au lieu de deux (ceci est à relativiser car nous sommes dans la nuance pp et dans un registre peu sonore de l'instrument)et la clarinette double le hautbois[173].Il y a également changement d'harmonie, et surtout (ce qui est le plus perceptible) changement rythmique : « soit rétrécissement par rapport du premier groupe d'appels avec écho, dont reprise des trois appels avec écartèlement par le silence entre les deuxième et troisième appels » (Barraqué). Le glissement mélodique des cordes vers le bas se poursuit, pour ramener la pédale de Si, brodée cette fois. Un roulement de timbales pp formait pédale de Ré durant ce second triple appel. Il se déplace sur Si en même temps que les cordes graves.

Presque par définition le fait que nous ayons ressenti ces mesures aux bois comme « triple appel » montre bien qu'elles étaient l'introduction à quelque chose. Essayons de comprendre par la raison et le sentiment esthétique où nous mène cette répétition légèrement plus sonore, plus marquée rythmiquement et harmoniquement. Vers une répétition du 'thème cyclique' ? Toute sa poésie provient de l'ambiance mystérieuse de son apparition, ambiance qui est tant celle du thème que de son environnement. L'environnement s'est quelque peu intensifié ; répéter le thème cyclique serait extrêmement maladroit, car le mystère provient de l'unicité de cette apparition vaporeuse ; cette répétitionannihilerait a posteriori toute la poésie de cette première apparition. Le répéter de manière plus marquée ? Ce serait pire : la destruction du mystère initial serait la même, et nous aurions le sentiment diffus d'avoir basculé dans l'exposition sans transition marquée, d'où une faiblesse dans l'articulation entre forme et atmosphère sonore. Le répéter de manière modifiée ? Ce serait pire encore : cela nous donnerait l'impression d'être dans une section de développement, l'énoncé précédent étant alors une exposition, dont il n'a absolument pas le caractère. Introduire un nouveau thème ? Nous versions dans le disparate et le rhapsodique, et le mystère de l'apparition du 'thème cyclique' en serait également brisée. Il faut nous rendre à l'évidence : nous avons épuisé tout le potentiel de mystère[174]de l'introduction, il nous faut enclencher la transition vers le premier mouvement. N'oublions pas le contexte poétique : le ciel ne peut que blanchir, jusqu'à cet événement décisif qui est l'apparition irréversible d'un liseré de lumière solaire à l'horizon. L'appel, le 'thème cyclique', la réitération plus insistante de l'appel nous préviennent de l'imminence de quelque chose de décisif, un imperceptible mas irrésistible crescendo de tous le paramètres sonores.Ne rien pouvoir introduire de nouveauconduit à une nécessaire accélération du processus de densification de la musique.Le seul matériau disponible est celui des premières mesures. La mesure repasse en 6/4 et Debussy nous livre une véritable strette orchestrale, essentiellement aux vents[175],

---

[172] Cette manière de penser est très différente de ce que Ravel venait de réaliser avec sa 'barque sur l'océan' des 'Miroirs' pour piano. Elle illustre pleinement la différence radicale entre ces deux génies, et montre que celle-ci est bien plus complexe que des schémas tout faits véhiculés par une prétendue vulgarisation musicologique indigente.

[173] L'effet très spécifique de ce doublement de timbres, a priori fort simple, est bien connu depuis le début de la symphonie 'inachevée' de Schubert.

[174] Vladimir Jankélévich voyait avec raison et beaucoup de finesse dans Debussy le compositeur du mystère. D'où par exemple attirance du compositeur pour 'Pellées et Mélisande', en dépit des gaucheries du livret qu'il s'est appliqué à corriger autant que faire se peut. Ici, l'apparition du soleil dissipe temporairement l'ambiance du mystère nocturne, mais n'annihile pas ce mystère en lui-même. C'est tout cela que Debussy tente d'exprimer dans cette merveilleuse introduction.

[175] Il y a des subtilités infinies dans ce changement d'orchestration. Par exemple les flûtes sont écrites en octaves ; la deuxième flûte est dans son registre le plus grave, en théorie absolument inaudible. Pourtant tous les chefs d'orchestre, comme tous les organistes, savent que l'ajout d'une voix même théoriquement inaudible à l'octave inférieure peut, par le

d'un timbre moins mystérieux que les cordes initiales, où trompette en sourdine et cor anglais reprennent épisodiquement le rythme de l'appel sur le temps. On notera que les flûtes énoncent la cellule initialeà partir de la deuxième note puis enchaînent en reprenant le début de la cellule à l'octave, livrant ainsi par avance le secret du thème qui va suivre. Les cordes, en vibrato, envahissent petit à petit l'espace sonore jusqu'à le saturer et du simple fait de cette strette s'harmoniser elles-mêmes. Le tout est porté par un crescendo des cordes du pp au f, et c'est au moment précis où l'espace sonore et l'intensité arrivent à un point de saturation que le musique bascule clairement en Ré bémol majeur dans une mesure en 6/8: le liseré de lumière tant attendu a brillé à l'horizon. Pendant une mesure, c'est un f aux seconds violons et altos divisés, qui devient ensuite un p où entrent les violoncelles divisés sur une formule de type 'main gauche de Chopin ou de Liszt[176]' et une délicate quinte tonale descendante au grave de la harpe. Sur cet échafaudage relativement complexe de cordes (sans contrebasses ni premiers violons) et une écriture sophistiquée des deux harpes (avec toujours la descente de quinte tonale à la basse), le premier thème fait son apparition, tel le disque solaire bien visible maintenant, en quintes parallèles aux flûtes et clarinettes, elles–mêmes étagées à l'octave. Les flûtes ne sont plus dans l'obscurité qui était la leur voici à peine quelques instants, mais dans leur registre le plus lumineux. Les clarinettes sont dans le médium ; leur effet essentiel est de soutenir et renforcer la sonorité des flûtes, évitant une concentration des timbres dans l'aigu et une dissociation entre les registres des vents et des cordes.

Le Ré bémol majeur pourrait s'expliquer comme issu du 'matériau cyclique abstrait', dont il constitue par enharmonie la seconde note, l'introduction étant fondée sur la première. Cette explication, d'esprit schönbergien, n'est pas le mode de pensée de Debussy.Mais comme nous allons le voir, cette cellule est transposée ici. Mieux vaut chercher l'explication à travers des relations harmoniques familières à Debussy. L'introduction en si mineur (mode de Ré) faisait de discrètes allusions au relatif Ré majeur. Celui-ci est, par enharmonie, le degré napolitain de Ré bémol majeur. On peut également noter que, lors du retour de l'introduction à si mineur près les deux triple appels et le 'thème cyclique' ; le si était orné diatoniquement à la seconde inférieure La aux harpes, violoncelles, contrebasses, à la timbale. La relation si – Do# (Ré bémol par enharmonie) est le renversement de cette relation. Ici également, cette explication, d'esprit schönbergien, n'est pas le mode de pensée de Debussy.

Le thème est à la fois tétraphone et pentaphone. La partie supérieure est fondée sur la cellule dénommée 'matériau cyclique abstrait', comme expliqué plus bas pour la génération de l'intervalle de tierce mineure (ce qui permet de générer la cellule thématique : sib, lab, fa, mib), énoncée en triolets de doubles croches ; cette cellule est doublée à la quinte inférieure, ce qui a pour effet de rajouter la note réb à l' échelle modale qui devient Réb (tonique affirmée par les cordes), mib, fa, lab, sib, soit le mode pentatonique le plus usuel[177]. Il faut noter la subtilité rythmique de ce thème. Tout

---

jeu des harmoniques, modifier le timbre résultant. L'écriture des harpes, très sobre au début de l'introduction, se fait ici plus complexe. Le roulement de timbales sur la note si devient ici un trille sur la – si.

[176] Voir entre une infinité d'exemples 'Au lac de Wallenstadt' de premier cahier des Années de Pèlerinage 'La Suisse' de Liszt où une formule de main gauche de ce type soutient toute la pièce.

[177] Ce mode pentatonique dérive des échelles extrême-orientales que des compositeurs de tous les pays, mais essentiellement français, avaient découvertes à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Il constitue une bonne approximation diatonique de certains d'entre eux et s'intègre facilement dans l'univers tonal traditionnel, puisque c'est en fait un mode majeur défectif sans quatrième ni septième degré. S'il ne permet pas de cadence parfaite, au moins permet-il de poser un accord parfait majeur sur la tonique. Il a été largement utilisé pour évoquer l'Extrême-Orient : voir Pagodes, la premières des Estampes de Debussy (la pièce étant assez longue, Debussy ne peut se limiter à ce seul mode ; il en tire des dérivations extrêmement originales et inventives ; tonique : Si). Sur la tonique Fa# (touches noires du piano), Ravel a écrit 'Laideronnette, impératrice des pagodes' de 'ma mère l'Oye' (la pièce étant plus courte et Ravel y mettant une sorte

d'abord, il est écrit en triolets de doubles croches au sein de la mesure à 6/8 et forme donc une hémiole par rapport à son accompagnement aux cordes. Il forme un appui sur la deuxième croche de la mesures à 6/8, est prolongé sur la troisième croche d'où il repart énergiquement vers l'aigu pour retrouver sur le deuxième temps de la mesure à 6/8 la même position qu'au début de la mesure. Un dernier mouvement en triolets de double-croches le mène à un appui sur la cinquième croche. Il trouve alors un mouvement plus régulier en croches, forme un retard sur le premier temps de la masure suivante dans la même position qu'au premier temps de la mesure qu'il vient de quitter, puis s'interrompt aux flûtes sur la deuxième croche de la mesure en position de quinte tonale. L'accompagnement consiste en un balancement entre deux accords sur un rythme de double croches, formant hémiole avec celui en triolets de double-croches du thème. L'appui sur le temps fort est la double croche mib, sib que l'on retrouve aux seconds violons et à la partie supérieure de la première harpe. La basse (première harpe et seconds violoncelles) est lab, ce qui constitue une accord de neuvième de dominante doublement défectif, qui semble se résoudre aussitôt sur l'accord de tonique sur la deuxième double croche (le saut de double croche La bémol – Ré bémol à la basse est très clair, et le thème engendre deux quintes parallèles 'interdites'). mesures). Ce balancement statique, prenant appui non sur un accorddetoniquequi tendrait à l'immobiliser, mais sur une neuvièmededominantequi lui donne toute sa force propulsive, semble comme le scintillement maintenant bien établi des premières lueurs de l'aube. Le thème descend, marque un arrêt sur la deuxième croche,prolongé sur le troisièmecroche qui fait penser à un retard ou à une appogiature, avant de repartir vers les aigus, où il atteint sur le second temps la même quinte que sur le premier temps ; il redescend ensuite, se reposant sur la quinte tonale à la cinquième croche, puis remontant à sa positonoriginelle à la sixième mesure, qui se prolonge par retard sur le premier temps de la mesure suivante, et qui est donc analogue au premier temps de la première mesure.Il paraît atteindre une position stable sur le seconde croche de la seconde mesure. Les flûtes s'interrompent alors, cependant que les clarinettes terminent la mesure. Dans ce monde essentiellement diatonique où le thème en quintes parallèles et rythmiquement en hémiole, la vibration de l'espace médian, l'arpège des premiers violoncelles, les quintes tonales descendantes occasionnelles des basses, forment en fait des plans parallèles où la musique se réfracte à partir de la neuvième de dominante défective du temps fort (un accord de tonique à cet endroit aurait tué le mouvement), qui vibre à distance de double croche avec l'accord parfait de tonique. La quinte tonale descendante est entendue aux basses sur les deux temps de la meure, soulignant cette vibration entre neuvième de dominante défective et tonique, sur laquelle se pose le thème en hémioles, conçu pour être harmoniquement cohérent avec son environnement sur les croches de la mesure. On croirait voir le disque solaire apparaissant et créant des reflets lumineux dans l'eau, stratifiés par le jeu des réflexions sur la houle à l'horizon. Les flûtes s'immobilisent sur le second temps de la seconde mesure, les clarinettes p terminent leur cours, et à la mesure suivante un élément absolument nouveau, autre 'thème objet', fait son apparition aux quatre cors[178] en sourdine et en octaves, les

---

d'humour au second degré, il s'en tient plus fidèlement au mode). Naturellement, le mode ayant cinq degrés, on peut en construire cinq versions en prenant les autres notes comme 'tonique', mais ceci devient plus hasardeux car cette 'tonique' ne porte pas d'accord parfait et son intégration au système tonal devient plus ambigüe ; il veut mieux parler de 'finale', en accord avec la théorie des modes. Un bon exemple est donné par « Voiles », la seconde pièce du premier livre de préludes de Debussy. La pièce est entièrement construite sur une pédale grave de Si bémol et sur l'échelle par tons entiers ; seules, environ aux trois-quarts de l'oeuvre, quelques mesures rapides sur les touches noires du piano sont écrites sur l'échelle pentatonique. Il est légitime de considérer que la 'tonique' de cette échelle est Si bémol, d'autant que le passage ne contient aucune harmonie et donc que son intégration au monde tonal ne se pose pas autrement que par un effet de pédale grave.

[178] Noter que c'est la première intervention à découvert des cuivres, à la notable exception près de l'énoncé du 'thème cyclique' à la trompette en Fa avec sourdine (instrument grave, la trompette usuelle étant en Ut) doublée par le cor anglais. Cette dernière intervention était nimbée de mystère, alors qu'ici les quatre cors à l'octave ont une présence bien plus marquée. Le soleil et levé.

cordes ne changeant rien à leur démarche, affirmant la persistance de la tonique Ré bémol. Ce thème est écrit sur la gamme acoustique dite aussi 'mode de Bartók[179]' (mode majeur avec quarte augmentée et septième mineure : ici Réb, Mib, Fa, Sol, Lab, Sib, Dob, Réb ; il n'y a donc pas de sensible ni de sous-dominante, ni donc de cadence parfaite : les accords de septième 'de dominante' ne sont pas cadentiels et se posent sur le premier et deuxième degré (enchaînement que Stravinsky utilise pertinemment mais dans un autre contexte aux huit cors dans 'le sacre du printemps'). Ce thème agit comme une réponse au thème précédent, auquel il n'est lié que par la tonalité imposée par les cordes, mais diffère sur les plans de la mélodie, de l'harmonie (modalité), des hauteurs, des timbres. Il se rattache directement à ce qui précède par son profil initial, formé d'une seconde majeure ascendante, puis descendante, et d'une tierce mineure descendante ; cette fraction descendante (Réb – Dob - Lab) se retrouve par transposition dans le motif tétraphone et les profils rythmiques se ressemblent. Ensuite, il se déploie selon sa propre logique modale et rythmique, les cordes l'ancrant solidementau ton de Ré bémol, non sans générer des frottements du fait de son mouvement en croches et de celui en doubles croches : Fa contre la neuvième de dominante défective, Do bémol contre les deux accords, Sol naturel contre la neuvième de dominante défective ; mais dans l'immobilité devibration des deux accords à distance de double-croche, ces dissonances ne se remarquent pas, ou si l'on préfère traduisent la permanence du scintillement du paysage. Comme le premier thème, il s'interrompt par descente du second degré posé sur le premier temps de sa dernière mesure sur la tonique posée sur la deuxième croche de cette mesure. Il a davantage le profil d'un thème 'traditionnel' que le premier thème du mouvement, plus ouvert et mouvant. Pour autant, il n'est pas cyclique comme le thème qui émerge à la trompette et au cor anglais dans l'introduction. Barraqué nomme très heureusement ce type de thème 'thème objet'.

Ce 'thème objet' dérive donc, très subtilement mais de manière auditivement sensible, du premier thème, qui dérive lui-même du 'matériau cyclique abstrait'. On peut constater a posteriori des liens très subtils avec le premier 'thème objet' (thème cyclique) et son mouvement initial de secondemajeure et tierce mineure ascendantes.

Nous allons laisser là notre analyse, en signalant toutefois qu'après l'énoncé de ce 'thème objet' le premier thème reparaît ; les hautbois, d'un timbre plus présent que les aériennes flûtes, les remplacent, montrant que la lumière s'intensifie ; les flûtes et les premiers violons participent à cette luminosité. Ensuite commence un court développement thématique.

Ann.3 – Omniprésence de la 'cellule abstraite' initiale. Tonalité, diatonisme.

Nous avons noté que tout : le premier 'thème objet' qui est un authentique thème cyclique, le premier thème, le second 'thème objet' dérivaient de la succession d'une seconde majeure et d'une tierce mineure. Or, cette dernière n'est pas présente dans la 'cellule abstraite' (« constellation autour d'une tonalité » de Barraqué) : Si, Do#, Fa#, Sol#. Comment l'expliquer[180] ? La solution est très simple

[179] Chez Bartók, l'opposition entre les sections utilisant ce mode et les sections chromatiques – soumises à des règles de composition qui n'ont strictement aucun rapport avec celle de lea 'deuxième école de Vienne' et se raccordent au monde tonal - sont un peu l'équivalent de l'opposition majeur/mineur classique. On le voit par exemple dans la 'sonate pour deux pianos et percussions', où le premier mouvement est d'un grande noirceur chromatique, alors que le dernier mouvement commence par un thème clairement articulé sur ce mode au xylophone dans un carillon d'accords parfaits aux deux pianos. De même, son 'quatrième quatuor' en cinq mouvements offre une sorte de symétrie axiale par rapport à son centre : le second mouvement et un prestissimo chromatique, le quatrième en est une libre réécriture allegretto, fondée sur ce mode.

[180] On pourrait imaginer la solution fantaisiste de renverser le premier intervalle en gardant le reste de la cellule intacte, mais Debussy ne fait jamais cela, pas plus que ses prédécesseurs de la Renaissance, de l'école franco-flamande, de l'Ars Nova, de l'Ecole de Notre Dame, ni ses successeurs de la deuxième école de Vienne. Décidément, il faut chercher ailleurs.

et très subtile à la fois. Le monde harmonique qui restera pour l'essentiel celui du XX° siècle (musiques électroacoustiques peut-être exceptées, ainsi que certaines techniques de l'école de Darmstadt) est un monde auto-similaire partransposition à l'octave (mathématiquement, doublement des fréquences), et du reste la cellule se forme en partie par notes doublées à l'octave, le Fa# et le Sol# notamment. Nous pouvons donc prolonger la 'cellule abstraite' à l'octave : Si, Do#, Fa#, Sol#, Si, Do#, Fa#, Sol#. Les notes 4,5,6 nous donnent nos deux intervalles caractéristiques conjoints de tierce mineure et seconde majeure que nous retrouvions partout par transposition et éventuellement inversion ou rétrogradation: début du premier 'thème objet' (thème cyclique), premier thème (que nous retrouvons plus largement dans les notes 3,4,5,6), début du second 'thème objet'. Tout dérive donc de cette 'cellule abstraite' initiale, mais non des 'thèmes objets', non développés.

Nous sommes dans un univers résolument tonal et diatonique. La tonalité de Si est évidente dès le début, même si le mode de Ré ne se révèle que lors du 'triple appel' et un peu plus loin lors de la descente des premiers violons. Elle reste stable pendant toute l'introduction, avec une discrète allusion au relatif majeur. Tonalité et diatonisme conviennent parfaitement à Debussy pour évoquer le mystère de l'aube naissante. La tonalité bascule en Ré bémol majeur, avec une répétitivité de la formule des cordes toutes les demi-mesures, consistant à des alternances rapides à distance de double-croches d'accords de neuvième de dominante et d'accord parfait de tonique, posées sur des arpèges de basse toutes les demi-mesures. Au-dessus, nous avons le premier thème pentatonique en hémioles, en quintes parallèles doublées à l'octave, puis le thème des cors dans la tonalité de Ré bémol dans le mode acoustique. Ceci dit, diatonisme ne veut pas dire consonance : il arrive que ces couches superposées polyrythmiques entraînent des frottements de seconde, à vrai dire quasiment inaudibles du fait de leur brève durée, et surtout du fait que l'oreille est portée à percevoir la musique par plans plus que dans le détail des rencontres de lignes instrumentales particulières. Ce qui est une manière de penser la musique très debussyste.

Le chromatisme n'est pas complètement absent. A très petite échelle et de manière anecdotique, il survient lors du frottement des notes modales Sol naturel, Do bémol, avec le fond immuable des cordes en Ré bémol majeur[181], mais là également la dissonance n'est pas perceptible. Plus significativement et à plus large échelle, il existe lors de l'utilisation du degré napolitain pour l'apparition mystérieuse du premier 'thème objet' centré sur Do. Le degré napolitain est implicite dans la relation tonale entre l'introduction et le premier mouvement, mais celle-ci n'engendre pas de chromatisme.

Ce début de 'la Mer' est donc à la fois mystérieux puis lumineux et extrêmement subtil, mais à l'analyse poussée cette subtilité repose sur l'utilisation très innovante mais relativement simple et omniprésente de la relation des événements musicaux à une cellule 'abstraite'initiale. Nulle musique n'est en apparence plus éloignée du 'quintette op. 115' de Brahms. Mais par-delà ce contraste extrême, nous trouvons la continuité et le raffinement d'une certaine façon de penser l'unité et l'architecture musicales.

---

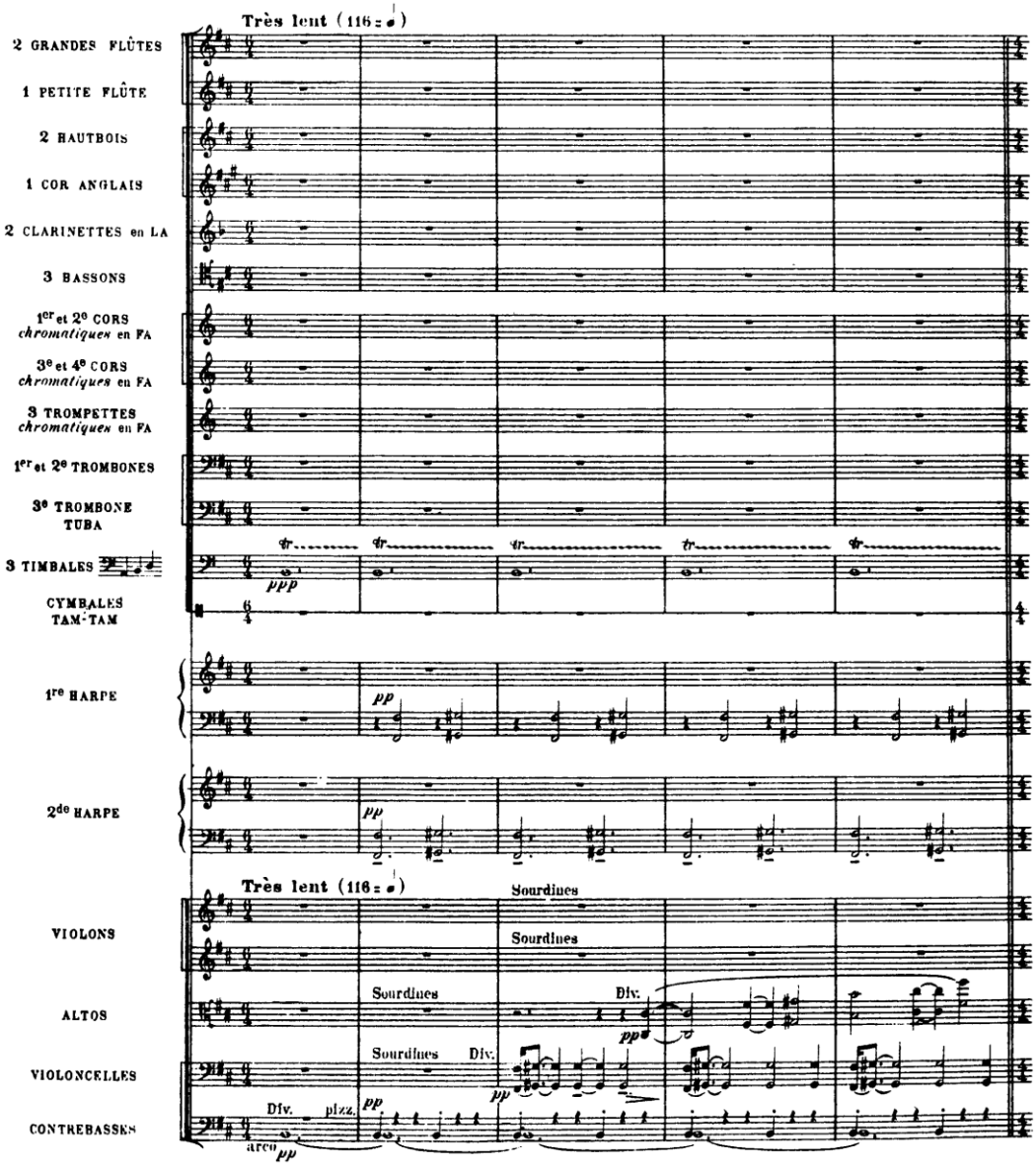
[181] A l'évidence, nous avons ici un élargissement considérable de la notion de 'pédale' ; point n'est besoin d'imaginer une fictive polymodalité.

Claude Achille DEBUSSY (1862 – 1918)

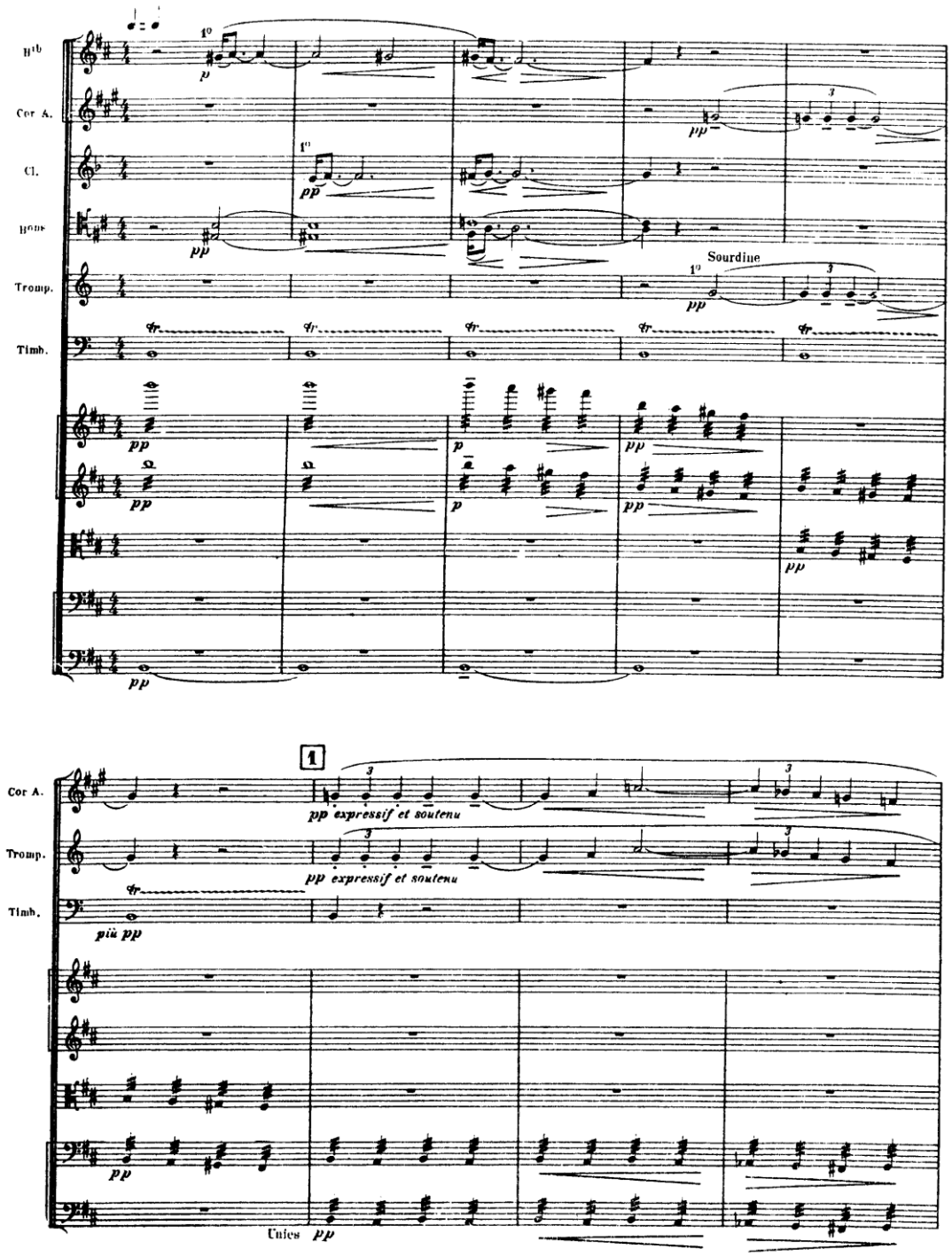
Pages suivantes : Partition des pages étudiées du début de 'la Mer', Editions Durand.

La Mer

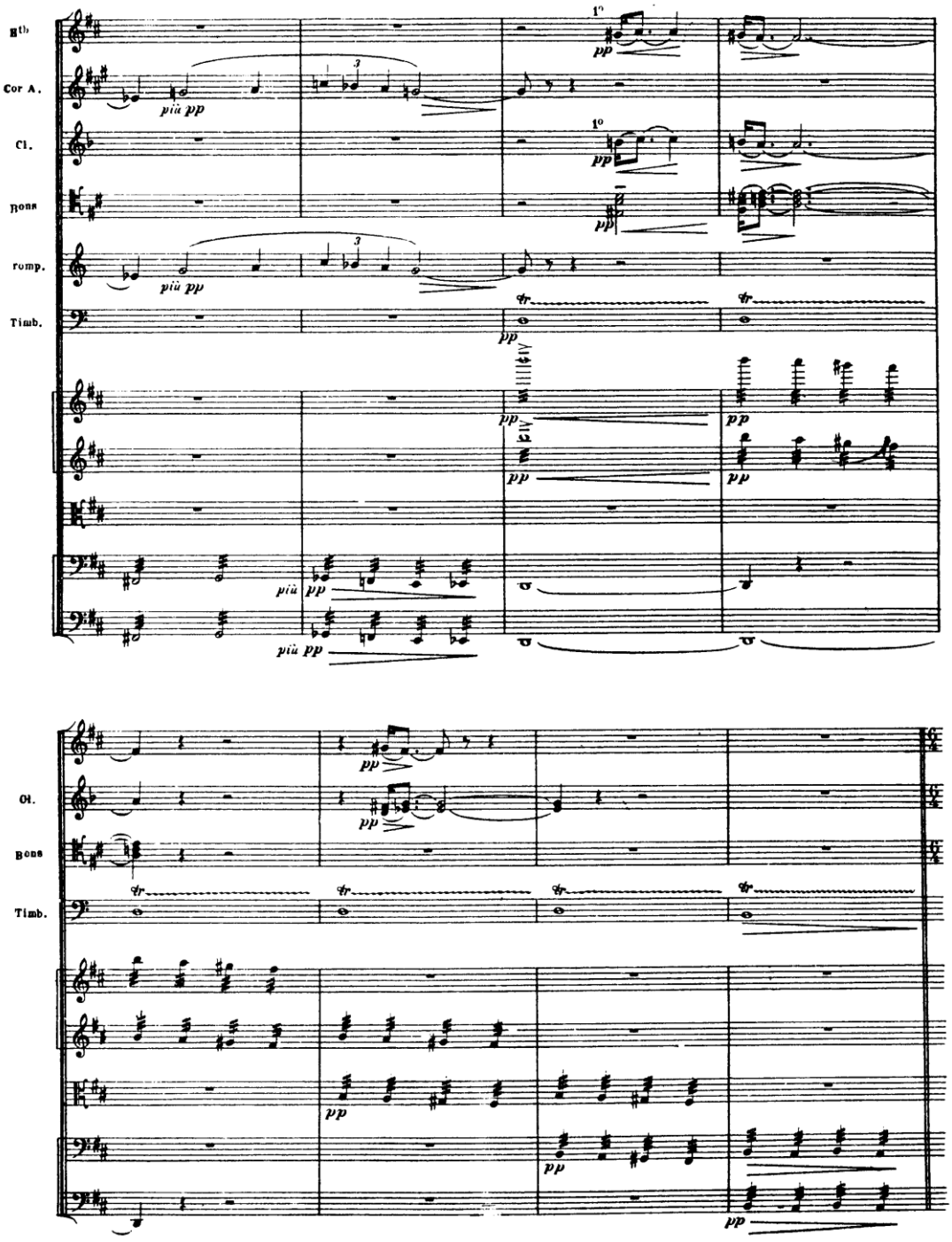
I.— De l'aube à midi sur la mer



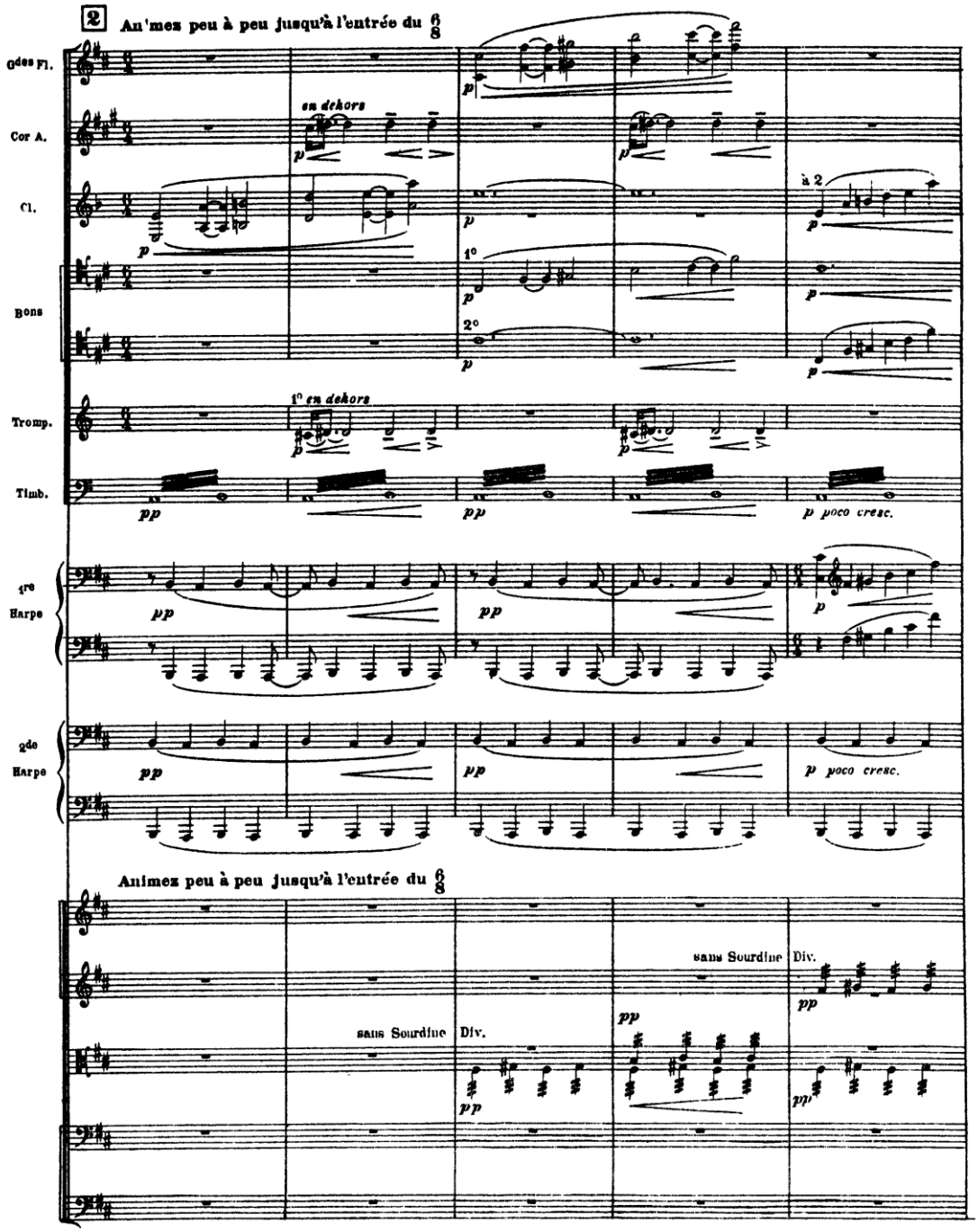
143


Hb
Cor A.
Cl.
Hons
Tromp.
Timb.
Sourdine
1
pp expressif et soutenu
più pp
Unies

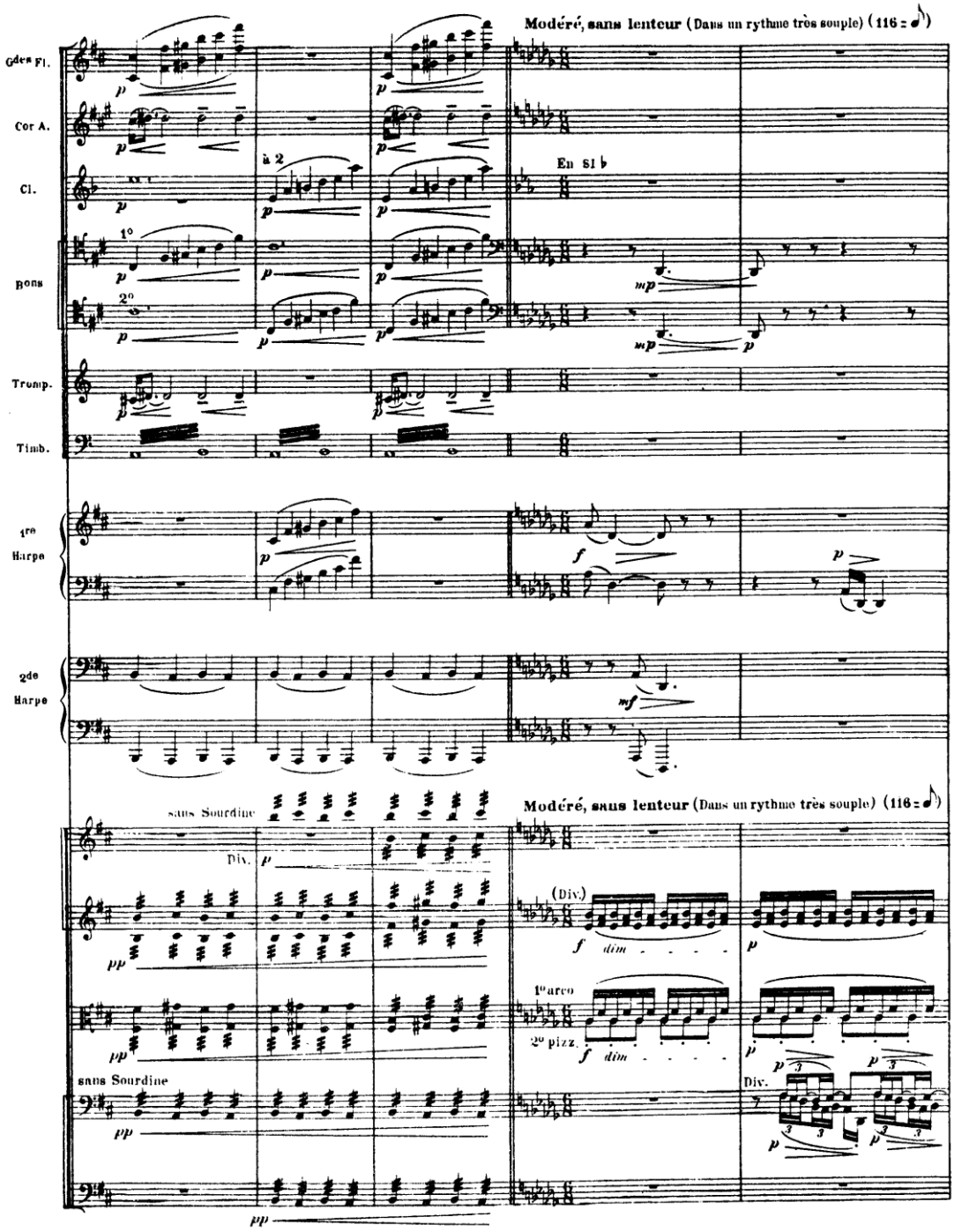
144 *La Mer*

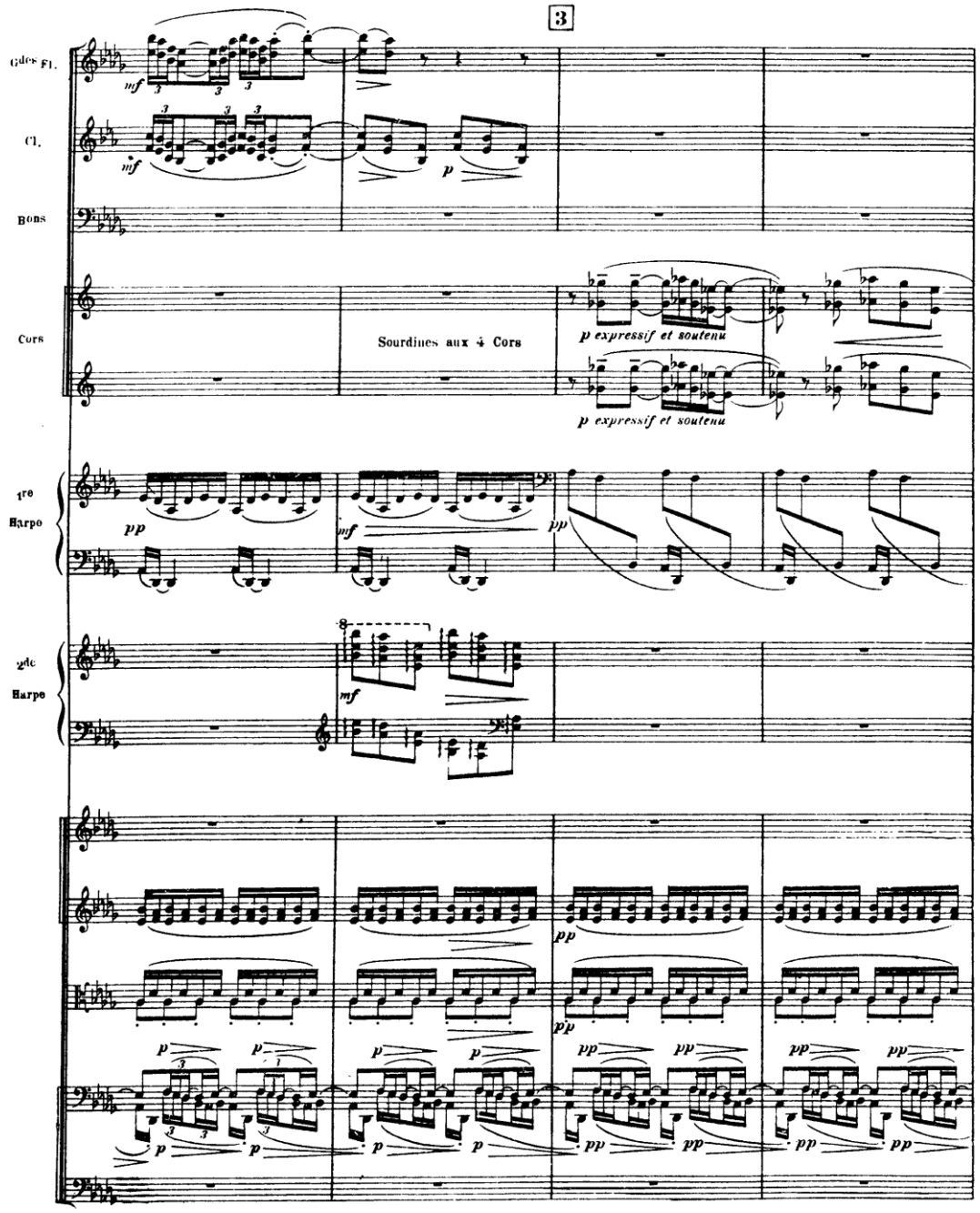


De l'aube à midi sur la mer 145

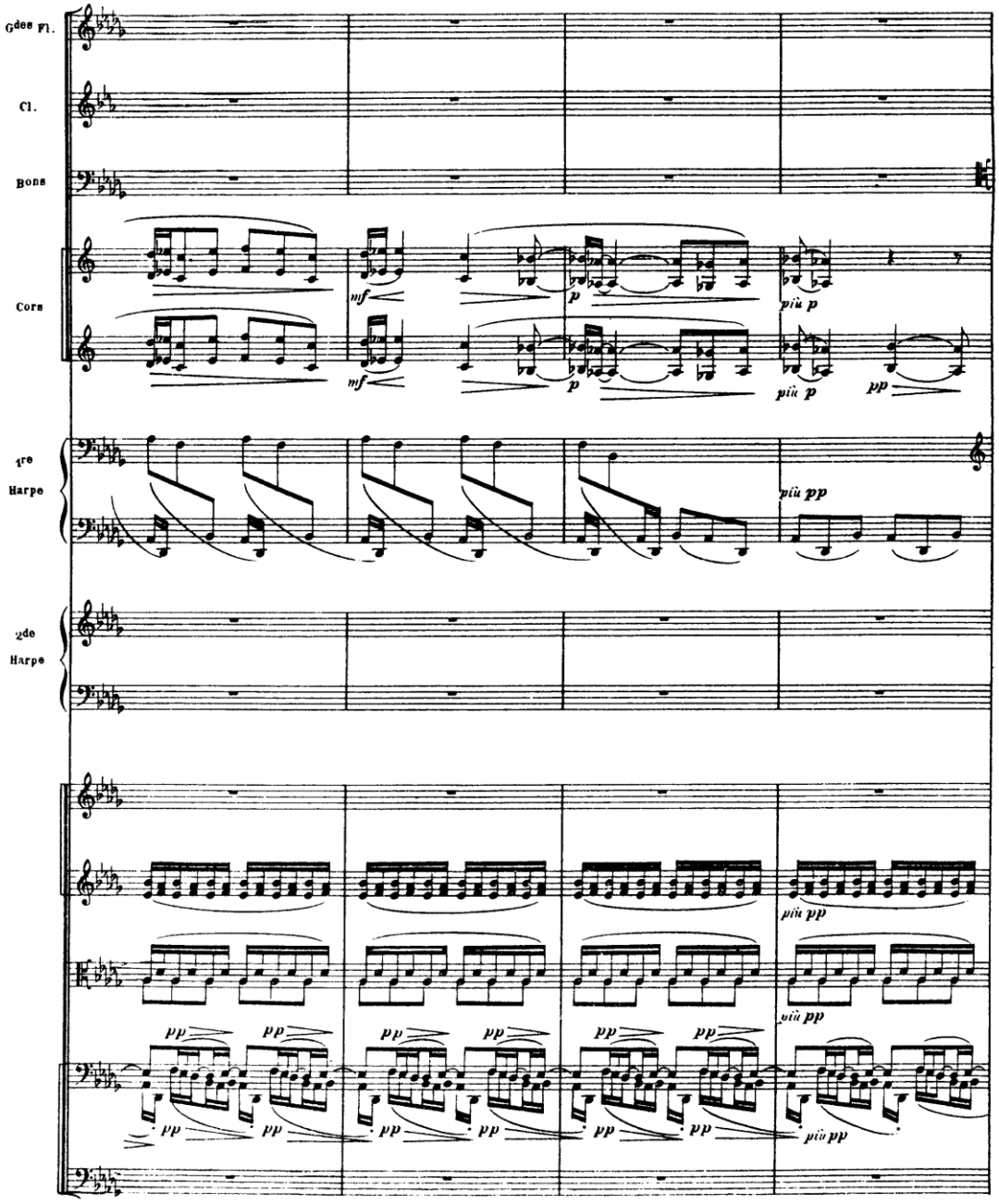

2
Animez peu à peu jusqu'à l'entrée du 6/8
Gdes Fl.
Cor A.
en dehors
Cl.
à 2
Bons
1°
2°
Tromp.
1° en dehors
Timb.
p poco cresc.
1re Harpe
2de Harpe
p poco cresc.
Animez peu à peu jusqu'à l'entrée du 6/8
sans Sourdine
Div.
sans Sourdine
Div.

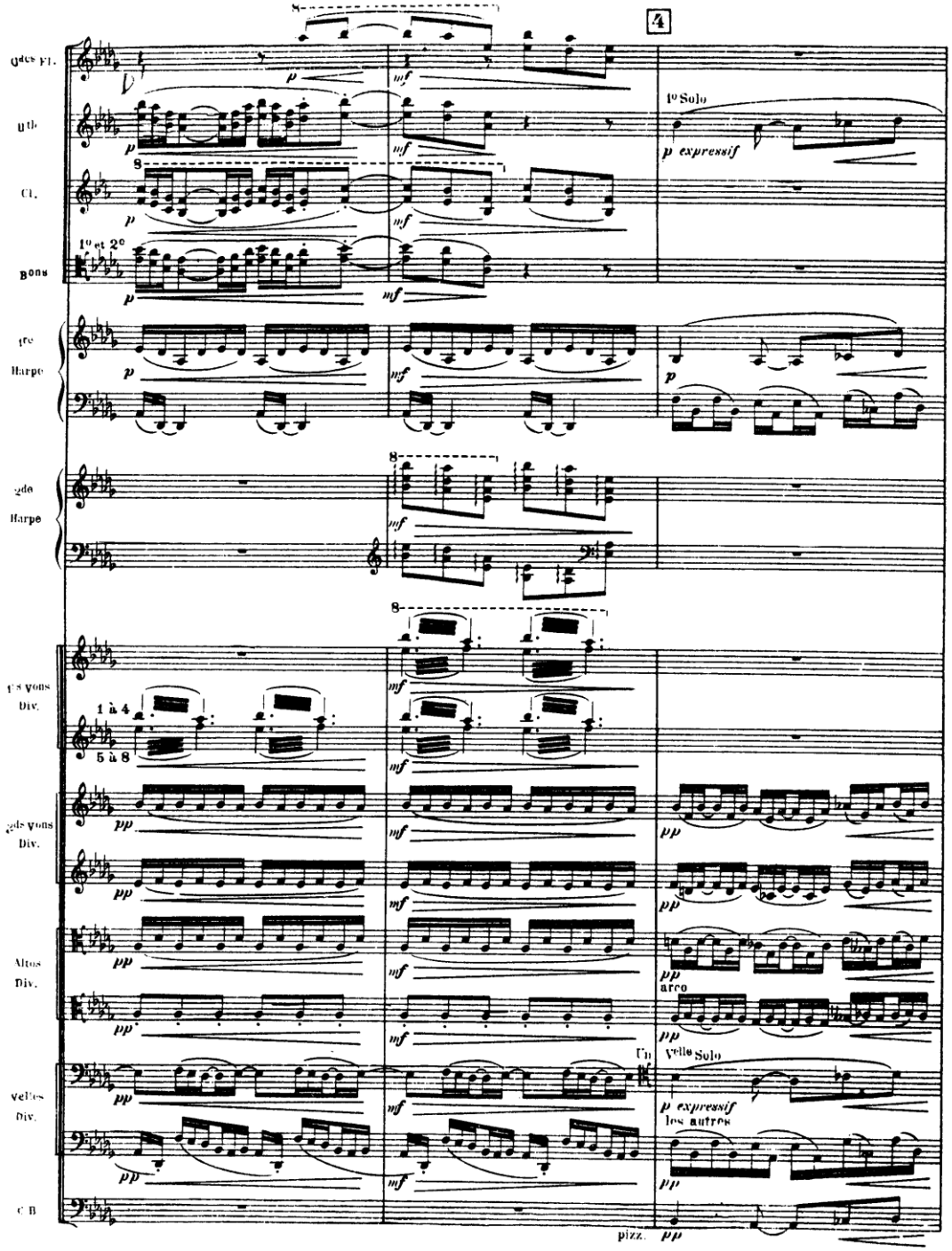
146 *La Mer*


Modéré, sans lenteur (Dans un rythme très souple) (116 = ♪)
Gdes Fl.
Cor A.
Cl.
à 2
En si ♭
Bons
Tromp.
Timb.
1re Harpe
2de Harpe
sans Sourdine
Div.
(Div.)
1o arco
2o pizz.
sans Sourdine
Modéré, sans lenteur (Dans un rythme très souple) (116 = ♪)
Div.


3
Gdes Fl.
Cl.
Bons
Cors
Sourdines aux 4 Cors
p expressif et soutenu
p expressif et soutenu
1re Harpe
2de Harpe

148 *La Mer*


Gdes Fl.
Cl.
Bons
Cors
1re Harpe
2de Harpe
mf
p
più p
pp
più pp


4
Gdes Fl.
Htb
Cl.
Bons
1re Harpe
2de Harpe
1ers Vons Div.
2ds Vons Div.
Altos Div.
Velles Div.
C B
1o Solo
p expressif
1o et 2o
1 à 4
5 à 8
arco
Un Velle Solo
p expressif
les autres
pizz.

150 *La Mer*