

Sujet 1
Analyse musicale
DEEA 2^E CATEGORIE
Indications de correction sur le 2^{ème} mouvement de la
4^{ème} symphonie de Brahms.

Question I

L'œuvre se présente comme un mouvement lent de symphonie. Du point de vue des généralités, on peut noter les aspects suivants :

- Les mesures introductives donnent la sensation d'une musique évoquant l'univers éminemment romantique de la Ballade ou de la Légende.
- Dès la mesure 5, nous entrons dans le monde intimiste du Lied allemand, avec ses harmonies en demi-teintes, ses couleurs voilées. Le motif initial, de caractère vocal, est inscrit dans un faible ambitus.
- Plus loin, le contraste avec l'épisode de la mes. 36 est saisissant, d'un caractère épique, sollicitant une écriture orchestrale puissante.
- Apportant un contraste supplémentaire, le thème exposé mes. 41 aux violoncelles est caractérisé par son lyrisme chaleureux, exempt de toute sentimentalité.
= 1 point
- L'orchestre présente un effectif avec les bois par deux qui ne diffère de l'orchestre classique que par la présence de 4 cors (deux en Do et deux en Mi). On remarque d'emblée la diversité des dispositions orchestrales, et la richesse de textures (comme le mélange clarinettes-bassons accompagnés par les pizz. des cordes, mes. 5), et le soin méticuleux apporté à chacune des parties. Tout en veillant à l'équilibre, le compositeur privilégie les vents, accordant assez souvent aux cors un rôle mélodique de premier plan.
- La diversité rythmique de cette partition est remarquable. Inscrite dans une mesure ternaire à deux temps, le début de l'œuvre est construit autour d'une cellule rythmique caractéristique (la noter...). La section débutant mes. 30 propose une nouvelle cellule rythmique, tandis que la mes. 37 voit l'apparition des triolets de doubles, apportant une énergie nouvelle.
(ce paragraphe introductif n'a pas à être exhaustif, chaque candidat pouvant faire le choix de souligner certains aspects en priorité, en réservant pour la suite de son travail le moment d'étudier les autres).
= 1 point

Question II

- Structure ternaire du thème A, précédé de 4 mesures introductives :
 - ° Antécédent mes. 5 – 12, modulant en Sol dièse mineur (CP)
 - ° Commentaire mes. 13 – 21, modulant en Sol majeur (DC mes. 20)

° Conséquent mes. 22 – 29, au ton principal (articulation non cadentielle avec le Pont qui débute mes. 30). Si les candidats ne connaissent pas la notion d' « articulation non cadentielle » ils peuvent indiquer le phénomène de tuilage entre les deux sections.

= 2 points

- Pont en deux sections (30 – 36 et 36 – 40), avec DC en Si majeur mes. 36, et DC en Si mineur mes. 40. On remarque que le motif de la mes. 36 annonce l'intonation initiale du Thème B.

= 1 point

- Thème B à la dominante, mes. 41 à 55 (articulation non cadentielle), suivi d'une transition des mes. 55 à 63 (usuelle dans les formes sonates sans développement). Celle-ci se termine par une DC au ton principal.

= 2 points

- Réexposition variée. Antécédent du Thème A, mes. 64 – 71. Le commentaire est élargi (sensation de « développement secondaire »), mes. 72 à 84 qui s'enchaîne directement avec la seconde section du Pont, mes. 84. DC en Mi mineur, mes. 87.

= 1,5 point

- Thème B, au ton principal, mes. 88. Celui-ci évolue différemment de l'exposition. Il amène notamment une section nouvelle, mes. 106 qui retarde le début de la coda, mes. 113. Celle-ci rappelle les quatre mesures introductives du Thème A. À remarquer une forme rare de cadence plagale : enchaînement du VI^{ème} degré abaissé avec le tonique, mes. 116.

1,5 = point

Question III

- Globalement, le mouvement s'inscrit bien dans une forme sonate sans développement, proche par certains aspects du style classique. Notamment, le thème B, présenté dans l'exposition en Si majeur est réexposé dans le ton principal. Les articulations structurelles sont claires, même si souvent le compositeur privilégie le tuilage, comme c'est le cas entre le Thème A et le Pont. La demi-cadence dans le ton de la dominante mineur, avant l'entrée du Thème B, semble directement inspirée de modèles antérieurs de Mozart ou de Beethoven. Cependant, la réexposition tente de s'affranchir d'une trop grande symétrie, comme nous l'avons souligné ci-dessus (question II). Le compositeur propose ainsi une forme plus narrative et moins symétrique.

= 1 point

Question IV

(voir document ci-joint).

12 chiffreages essentiels :

- Mes. 5 : IV mineur de Mi majeur (fa dièse et ré bécarré appogiatures) :
- Mes. 7 : V mineur, IV mineur puis I
- Mes. 9 : emprunt en Fa dièse mineur (V de Mi majeur devant IV majeur de Fa dièse mineur)
- Mes. 10 : modulation en Sol dièse mineur (en marche)

- Mes. 12, cadence parfaite en Sol dièse mineur, très atténuée (Brahms utilise ici une dominante sous pédale de médiate, sans la quinte).
 - Mes. 13, VI de Sol dièse mineur devient I de Mi majeur.
 - Mes. 15 : do bécarré neuvième mineure (ré, échappée)
 - Mes. 16 : V de V en Mi majeur.
 - Mes. 17 : IV mineur de Mi majeur devient II de Sol majeur.
 - Mes. 18 : IV I en Sol majeur
 - Mes. 19 : VI III en Sol majeur
 - Mes. 20 : V de V : demi cadence en Sol majeur (comme parfois dans des cas analogues, analyse cette mesure comme un emprunt à Ré majeur reste possible).
- 12 chiffrages importants : compter un point par alinéa, puis diviser par 3 pour un maximum de 4 points.**

Question V

Sur le plan harmonique, plusieurs aspects sont à signaler :

- Utilisation du mode de Mi, mes. 1 à 4
- Altération descendante du 6^{ème} et du 7^{ème} degré en majeur (mes. 5 et suivantes). Minorisation de l'accord du V^{ème} degré (influence de J.S. Bach).
- Prédilection pour les rapports de tierce, notamment dans l'énoncé du Thème A (Sol dièse mineur : 3^{ème} degré, Sol majeur : 3^{ème} degré abaissé) et dans la coda (emprunt au 6^{ème} degré abaissé de Mi majeur, Do, tonalité elle-même utilisée de manière modale (6^{ème} et du 7^{ème} degré abaissés). Do majeur, en regard de Mi majeur peut être désigné comme la « tierce romantique ». Le choix des cors en Mi et en DO résume cette opposition très significative.

= 1 point

Sur le plan orchestral, la partition abonde en configurations remarquables.

- Il est important de souligner comment le compositeur renouvelle ses dispositions orchestrales pour chacun des thèmes, entre l'exposition et la réexposition. L'écriture des bois en tierces, lors de la réexposition du Thème A, mes. 64, est typique de Brahms. La coda, qui présente une amplification orchestrale des mesures introductives, est également à souligner. On y retrouve les cors *solli*, dans un environnement orchestral particulièrement ouvragé.

= 1 point

- Sur le plan rythmique, outre la juxtaposition ou la combinaison du binaire et du ternaire, on note une écriture par endroits particulièrement fluide, la ligne principale privilégiant les liaisons sur le temps et les enjambements, comme mes. 52 et suivantes.

Le travail du compositeur s'inscrivant résolument dans une tradition, des références à Beethoven, au niveau du travail sur la fragmentation des motifs, réduits alors à de simples cellules (voir mes. 50 à 63) est bien évidemment pertinente.

= 1 point

Question VI

Si le candidat a reconnu le compositeur et l'œuvre, et indiqué la date de composition (1885), il pourra cependant justifier sa réponse, en insistant sur les diverses qualités de la partition, sa richesse harmonique, rythmique, orchestrale, son amplitude et sa puissance

expressives. Au minimum, il soulignera la maîtrise d'écriture d'un compositeur parvenu à l'apogée de son art.

Certains aspects importants, s'ils n'ont pas été cités dans la question V peuvent apparaître ici, pour montrer combien ils sont caractéristiques du langage de Brahms.

= 2 points

Sujet 2

Analyse musicale

DEEA 2^E CATEGORIE

W.A. Mozart, *Idomeneo*, Acte II, n°12- *Aria Fuor del mar*

1. Rédigez une introduction réunissant les caractéristiques musicales et stylistiques principales de l'oeuvre soumise à votre analyse. 1 pt

2. Proposez un schéma formel synthétique détaillant les différentes sections de l'oeuvre et leurs particularités musicales et techniques (tonalités, figures thématiques et/ou motiviques, éléments d'orchestration, écritures vocales, etc.). 4 pts

Reportez ces indications sur la partition de manière détaillée ou dans le cadre d'une annexe comportant des exemples musicaux précis et clairement localisés dans la partition, en lien direct avec votre schéma formel. 2 pts

3. Commentez dans le détail ce schéma formel. Quelle est la forme de cet extrait ?

Selon le parcours tonal et ses caractéristiques stylistiques, quelle autre forme semble participer à l'articulation de cette musique ? 6 pts

A quel genre musical plus vaste appartient-il selon vous et pour quelles raisons ?
En vous appuyant sur le texte et sa traduction (voir ci-dessous), analysez les éléments musicaux, vocaux et dramatiques mis en oeuvre. 2 pts

*Fuor del mar ho un mare in seno,
Che dei primo è più funesto.
E Nettuno ancora in questo
Mai non cessa minacciar.*

*Hors des flots, en moi d'autres flots
S'agitent, plus funestes encore.
Et Neptune, toujours présent,
Ne cesse point de menacer.*

*Fiero Nume! dimmi almeno:
Se al naufragio è sì vicino
Il mio cor, qual rio destino
Or gli vieta il naufragar?*

*Féroce Dieu ! Dis-moi au moins :
Si de ce naufrage mon coeur
Est si prêt, par quel sort cruel
Ne fait-il point sitôt naufrage ?*

4. Dans le cadre de cette analyse et de votre argumentation, réalisez une analyse harmonique (chiffrages d'accords et de fonctions) des mesures 81 à 104. 4 pts

5. En connexion directe avec votre argumentation, proposez un nom de compositeur, un contexte stylistique précis, ainsi qu'une date de composition. 1 pt

Nous analysons un air d'opéra pour ténor et orchestre chanté en italien qui, par sa forme générale (Aria da capo) et sa rhétorique, appartient à l'esthétique de l'opéra seria du XVIII^e siècle ; cependant la luxuriance et la virtuosité de son écriture orchestrale, son style ainsi que son articulation tonale se tournent vers le classicisme viennois.

La forme générale est celle d'un aria da capo de grande envergure avec le da capo de la section A totalement réécrit et considérablement modifié dans son parcours tonal (nous y reviendrons).

Voici un schéma détaillé de la forme :

Section A (exposition)

⑩ Mes. 1-2 Motto initial (motif en homophonie générale) Ré majeur

⑩ Mes.3-15 progression sur pédale de I
Ritournelle 1 (mes.7-15) Ré majeur

⑩ Mes. 16-32 Solo I (Vers 1 et 2)
Entrée de la voix avec la reprise du motto initial
Reprise de la progression sur pédale puis progression vers si mineur (relatif)
Fin éclatante en ré majeur

⑩ Mes. 33-55 Solo II (Vers 3 et 4) La majeur (V)
Seconde intervention de la voix sur un jeu d'imitations sur un motif instrumental en gruppetto (Cf. Ex.3)
Vocalise 1 sur minacciar (mes.40-46)
Homophonie de l'orchestre (mes.47)
Alternance F/p accusant l'instabilité psychologique du personnage
Brève transition à l'octave aux violons (prog. chrom.)

⑩ Mes. 57-81 Solo III (Vers 4)
Passage instable (7 dim.) avec alternance d'un motif brodé entre cordes graves et vents
Vocalise 2 plus développée (mes. 60-72) sur minacciar
Récapitulation du texte en fin de phrase (mes.73-76)
Ritournelle terminale Tutti Forte – Cadence parfaite en La majeur

Section B

Fa M- SibM – La m- Fa#m

⑩ Mes. (82-107) Section centrale contrastante sur un nouveau texte (Vers 5-8)
Brutale transition de La majeur à Fa majeur (!)
Phrase 1 en fa majeur avec imitations instrumentales sur un motif « fusée »
Phrase 2 en Sib majeur avec imitations unisson-octave
Rupture Mi (7^e de V)
Phrase 3 en la mineur
Rupture Mi# (7^e diminuée)
Phrase 4 en Fa# mineur sur motif similaire Phrase 3- Cadence parfaite en Fa#m
Transition modulante de Fa#m vers Ré M (marche harmonique Fa#-Si-Mi-La-Ré)
sur la tête de la Ritournelle principale (Ex.2) et du motif brodé dans une trajectoire descendante

Section A' (DA CAPO, réexposition modifiée)

⑩ Mes. 108-124 Solo 1 littéralement réexposé

Entrée de la voix avec la reprise du motto initial

Reprise de la progression sur pédale puis progression vers si mineur (relatif)

Fin éclatante en ré majeur

⑩ Mes. 125-152 Solo II

Marche puis Ré majeur

Seconde intervention de la voix sur un jeu d'imitations sur un motif instrumental en gruppetto (Cf. Ex.3) puis un parcours de marche (Sol-Ré ; La-Mi ; Si-Fa#) menant vers :

Vocalise 1 sur minacciar (mes.40-46) en Ré majeur

Homophonie de l'orchestre (mes.141)

Alternance F/p accusant l'instabilité psychologique du personnage (mes.147-151)

Brève transition à l'octave aux violons (prog. Chrom.) mes. 151-152

⑩ Mes. 153-174 Solo III

Ré majeur

Passage instable (7 dim.) avec alternance d'un motif brodé entre cordes graves et vents

Vocalise 2 plus développée (mes. 156-165) sur minacciar

Point d'orgue = cadence improvisée par le chanteur

Ritournelle terminale Tutti F – Cadence parfaite en Ré majeur (169-174)

L'orchestre est relativement important pour l'époque avec les bois par deux (sans clarinettes) deux cors, deux trompettes et timbales, et toutes les cordes.

Par bien des aspects, le traitement timbrique est remarquable. On remarque par exemple dès le début de l'introduction, la division des violoncelles et des contrebasses (mes.3-6) relativement rare à la période classique, si l'on excepte quelques cas célèbres (*Symphonie « Prague » en ré majeur K.504*, *Symphonie « Jupiter » en ut majeur K.551* de W.A. Mozart).

Le traitement des bois est lui aussi singulier : le traitement solistique des flûte et hautbois mes. 9-10, l'opposition timbrique de l'ondulation brodée (Ex.4) entre les cordes et deux couples de vents en mouvements inversés (tout d'abord Hautbois-Bassons mes.57-58 puis Flûtes-Hautbois mes. 60) indique un compositeur très attentif à la couleur instrumental, aux traitements non seulement des masses mais également des timbres dans un jeu de clair-obscur représentant le caractère tourmenté du personnage en action.

Par l'ampleur de ses dimensions et le caractère solennel général, cet air introduit vraisemblablement un personnage-clé de l'opéra. La vocalité du ténor est typique de celles des grandes pages de l'opéra seria de la première moitié du XVIII^e siècle, avec de longues et difficiles vocalises à la fin des solos II (Section A, mes.40-47 ; Section A' mes.133-141) et solo III (Section A mes.60-72 ; Section A' mes.156-164), le texte étant récapitulé à la fin de celles-ci avant la ponctuation des ritournelles orchestrales. A la toute fin du dernier solo de la section A' on remarque un des grands archétypes du genre : le point d'orgue sur la dominante, espace traditionnel de la cadence improvisée par le chanteur. On trouve exactement les mêmes procédés chez Vivaldi (*Griselda*) et Haendel (*Giulio Cesare*).

Le texte propose une configuration traditionnelle d'une aria da capo au XVIII^e siècle : deux strophes au caractères distincts, la première (Section A et Da Capo) où le personnage s'adresse à lui-même, la seconde (Section B centrale et contrastante) où il s'adresse à Neptune. L'évocation du dieu mythologique est typique de l'esthétique de l'opéra seria et sous-entend un sujet mythologique ou gréco-latin.

L'image du naufrage (réel dans la première strophe?) déclinée psychologiquement dans la seconde strophe est illustrée par des motifs de « vagues », brodés en mouvements contraires (Cf. Ex.4).

Le caractère instable, tourmenté du protagoniste est dépeint de manière saisissante par une instabilité tonale (la brutale modulation de La majeur à Fa majeur (mes.81-83), la section B) les oppositions de dynamiques (mes. 49-55), certains heurts de la ligne vocale (syncopes sur marche chromatique descendante mes. 64-65, Cf. Ex.5), et quelques phrases avortées illustrant la confusion (mes.89-98, Sib majeur => rupture Mi V ; La m => Mi# 7è dim.).

Le traitement de la tonalité est également remarquable : le Do bécarré perturbant momentanément le ré majeur initial dès les premières mesures de l'introduction rappelle la même destabilisation de l'Allegro initial de la *Symphonie Prague K. 504*, également en ré majeur. Plus largement, cette aria da capo propose une trajectoire tonale très singulière, avec une modification de la partie A' où la seconde zone (Section A, solos II et III mes.33-81) initialement à la dominante (la majeur) est ré-exposée à la tonalité initiale (ré majeur). Ce processus évoque bien sûr la forme sonate, dont l'aria da capo est historiquement l'une des racines.

Par l'ampleur de sa forme, le traitement virtuose de l'orchestre, la subtilité du parcours tonal, on pense à un extrait d'opéra seria de la fin des années 1770 - début 1780. Le vieux moule de l'aria da capo semble ici revivifié par un classicisme éclatant évoquant sans aucun doute Wolfgang Amadeus Mozart et son *Idomeneo, Re di Creta K.366* (1780-81).

Choral DETEA 2021

♩ = 60

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-4. The score is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The Alto part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The Tenor part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The Bass part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2, and a half note G2.

S

A

T

Ba.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 5-8. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The Alto part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The Tenor part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The Bass part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2, and a half note G2.

S

A

T

Ba.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 9-12. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The Alto part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The Tenor part starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, and a half note G2. The Bass part starts with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, C2, D2, E2, F2, G2, and a half note G2.

Analyse harmonique 5 - 20

Fl. *pre legato* *pp*

Cl. (A) *pre legato*

Fg. *pp sempre legato*

Cor. (C)

VI. I *pizz.* *pp* *app.*

VI. II *pizz.* *pp*

Vla. *pizz.* *pp* *app.*

Vlc. *pizz.* *pp*

Cb. *pizz.* *pp*

H. 31405

5 6 5 5 6 5 5 5
 I V I IV_m I V_m IV_m I

mi

V avec pédale de médiane
 ↓
 85 (rare!)

Fl. 10

Cl. (A)

Fg.

Cor. (E) 12.

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

5 6 5 +6 5 - 5 +6 5 - 5 6 7 6 5
 V I V II II V_m VI
 IV_m V I IV V I IV V I VI
 F#m Sol#m C.D *mi*

gène mineure
échappée

And

H. 31405
 5 5 # 5 5 5 7
 4 4 4 4 4 4
 V IVm V V de V IVm V II V
 Sol M

16

4 5 4 5 4 5 4 3 5 7 5
 I IV I VI III V de V

DC