

SUJET D'ANALYSE PROPOSITION DE CORRECTION

La partition à analyser est le 2^{ème} mouvement (Grave ed appassionato) du Quintette à cordes opus 88 de Johannes Brahms en Fa majeur (1883).

PROPOSITIONS DE REPOSE AUX QUESTIONS

1. Rédigez une brève introduction présentant l'œuvre dans sa globalité (instrumentarium, tonalité générale, métrique, tempo, caractère, etc.). **1.5 pt**

Ce mouvement est écrit pour quintette à cordes : deux violons, deux altos et un violoncelle. Cette nomenclature obéit à celle la plus souvent utilisée (Mozart, Beethoven, etc.), l'autre combinaison (deux violons, un alto, deux violoncelles) étant plus rare (Boccherini, Schubert, etc.). La tonalité générale en début de pièce est Do dièse majeur, mais l'ambiguïté entre le mode majeur et le mode mineur ne tarde pas à venir (mes. 5). Le mouvement s'achève en La majeur, relatif de Do dièse mineur. Ces deux dernières remarques plaident en faveur d'une œuvre composée à partir du mitan du XIX^e siècle. La métrique est variable selon les sections et oscille entre division binaire et division ternaire de la pulsation. Cette fluidité est soulignée par un tempo lui-même variable et, de fait, confère un caractère différent selon les sections : le lyrisme nostalgique du Grave ed appassionato alterne ainsi avec le côté plus enjoué et espiègle de l'Allegretto et le caractère précipité du Presto aux contre-temps nombreux.

2. Après avoir indiqué sur la partition le plan tonal en vous *limitant* aux seules modulations, proposez un schéma formel de la pièce en en délimitant les différentes sections et phrases en fonction des cadences parfaites et demi-cadences. Reportez ces indications sur la partition. **2.5 pts**

Cette musique est très instable sur le plan harmonique et les cadences parfaites y sont rares, un détail qui tend à confirmer la proposition de datation avancée ci-dessus. Afin d'établir un plan tonal cohérent, il convient donc de distinguer les emprunts des véritables modulations qui seules ont un rôle structurel dans la construction de la pièce. Pour mémoire, une modulation implique une cadence parfaite dans la nouvelle tonalité, alors qu'un emprunt n'aboutit pas à une cadence parfaite dans la tonalité visitée (empruntée).

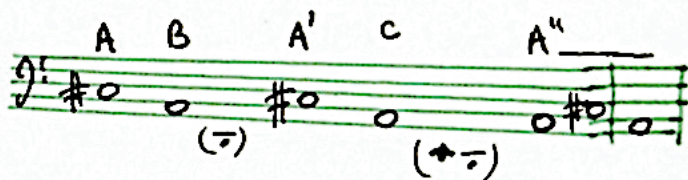
Dans le schéma ci-joint, les sections sont en lettres capitales, les phrases en lettres minuscules et les membres de phrases (ou périodes) en lettres grecques [NB : ce dernier niveau du découpage n'était pas demandé dans le sujet]. Pour mémoire, dans l'analyse riemaniennne très utilisée dans nos conservatoires, une section rassemble plusieurs phrases (mais peut parfois, mais rarement, se confondre avec une seule phrase, ce qui est le cas pour le A ici, si l'on prend en compte la définition donnée ci-après) ; une phrase est le plus souvent ponctuée par une cadence parfaite ; un membre de phrase ou période est une division de la phrase, une unité plus petite souvent marquée par une demi-cadence. Notons que le mouvement étant court, il n'est peut-être pas nécessaire d'envisager la notion de partie (= un ensemble de sections), mais l'on ne doit pas toutefois sanctionner le candidat s'il utilise dans le cas présent le terme de « partie » en lieu et place de « section ».

mélodiques de A, et un A' qui fait réentendre le A au ton principal). Brahms garde cette structure théorique mais supprime la reprise du second volet et la remplace par un prolongement dans l'Allegretto (b₃ et b₄ dans le schéma ci-dessus) et supprime purement et simplement cette reprise dans le Presto.

Cette forme est donc une forme hybride combinant deux formes distinctes afin de fondre les deux mouvements intérieurs attendus du quintette (un lent et un scherzo) en une seule et même entité. Ce type de manipulation formelle est fréquent chez les compositeurs « romantiques » et, en ce sens, s'inscrit dans une tradition qui débute de manière nette chez le dernier Beethoven. En revanche, cette forme est en rupture avec l'habitus des compositeurs « classiques ».

Comme le caractère général, la longueur et la forme de ce mouvement ne correspondent pas à ceux d'un premier et d'un dernier mouvement, l'extrait proposé ne peut être qu'un mouvement interne au quintette, ce que corrobore sa forme hybride.

Si l'on observe le plan tonal en ne conservant que les tonalités dans lesquelles il y a modulation (donc les seules tonalités ayant un rôle structurel dans la construction musicale), l'on constate que Brahms conçoit son mouvement en tierces et non pas en quintes (comme les compositeurs « classiques ») : Do# => La => Do# => La. Ce parcours harmonique en tierces, mis en place par le Beethoven deuxième manière (à partir de 1805 environ) est typique des compositeurs « romantiques ».



NB : le quintette opus 88 de Brahms est en Fa majeur. Le mouvement central (celui proposé ici) est en Do# (ou, si l'on veut en Ré bémol) et se termine en La, c'est-à-dire une tierce en-dessous et au-dessus du ton principal du premier et du dernier mouvement : Fa => Ré bémol/Do# => La => Fa ; ce phénomène est donc étendu à l'ensemble de l'œuvre. Un compositeur classique aurait probablement composé son mouvement lent au ton de la sous-dominante du ton principal du quintette (soit Si bémol) et son menuet au ton principal.

4. Commentez en quelques phrases (en vous appuyant éventuellement sur des exemples musicaux que vous pourrez vous-même établir) les artifices utilisés par le compositeur pour assurer l'unité de la pièce. **2.5 pts**

L'unité de la pièce est de toute évidence assurée par les tonalités de Do# majeur/mineur et La majeur, le retour régulier du A (Grave ed appassionato) et par trois rythmes : R1 (deux croches et une noire ; et son rétrograde noire et deux croches), R2 (triolet de croches ; ou bien trois croches à 6/8) ; R3 (noire blanche). Ainsi R2 vient envahir le retour de la première section A' (mes. 80-116). Le lien motivique est encore très nettement perceptible entre l'Allegretto et le Presto. Dans le schéma ci-dessus, les hampes ajoutées mettent en avant la mélodie de l'Allegretto qui est noyée dans celle du Presto :

comparaison Allegretto / Presto

En revanche, la métrique et l'agogique assurent le contraste nécessaire à la variété de la musique.

5. Faites une analyse harmonique en précisant la nature (chiffres arabes) et la fonction (chiffres romains) des accords des mesures 17-31, sans omettre de préciser la nature de toutes les notes étrangères l'aide des symboles suivants : A, appoggiature ; Af, appoggiature faible ; Bs, broderie supérieure ; Bi, broderie inférieure ; Db, double broderie ; Ed, échappée directe ; Ei, échappée indirecte ; P, note de passage. **2.5 pts**

Si l'on souhaite une analyse minutieuse, la réponse à cette question devient vite fastidieuse. La proposition de correction ci-dessous vise à une certaine exhaustivité, mais n'est probablement pas la seule lecture possible. Le correcteur ne devra pas exiger du candidat le même degré de précision que la présente proposition. Si le correcteur doit être attentif au chiffrage de la nature des accords (chiffres arabes), il devra rester plus tolérant quant aux propositions liées à la fonction (chiffres romains), car c'est le point le plus délicat de l'exercice, d'autant plus que l'harmonie n'y est pas toujours fonctionnelle et laisse ainsi le champ ouvert à diverses lectures.

L'objectif de cette question est – outre d'éventuellement déstabiliser le candidat, de tester sa capacité à garder la tête froide et, le cas échéant, de voir s'il a le réflexe de passer aux questions plus simples sans perdre de temps – de lui faire prendre conscience qu'il est dans une musique où l'enchaînement des accords n'est plus toujours aussi fonctionnel que dans la période classique précédente : dès lors que l'on se lance dans le chiffrage fonctionnel de la musique du XIX^e siècle, les lectures peuvent être multiples, car les compositeurs ont pour but de relier des piliers tonaux solides (les rares cadences parfaites provoquant modulations, donc ayant un rôle structurel) à l'aide de glissements chromatiques favorisant l'enchaînement de septièmes (de dominante ou d'espèce) qui apportent une coloration harmonique sans intérêt quant à la compréhension de la forme musicale.

Cette question permet donc de mesurer le degré de compréhension et de maîtrise de l'harmonie et du contrepoint (les fameuses notes étrangères) au sens large. Rappelons que la partie d'Alto 2 égrène essentiellement des notes disjointes qui, de fait, sont forcément des notes réelles (sauf dans le cas de la note pédale, do#, mes. 17-18) : ce détail doit grandement aider le candidat dans sa réflexion.

La « lecture A » (erronée) des mesures 17-18, qui ne tient pas compte du fait qu'une appoggiature se résoud toujours sur la note réelle dont elle prend la place, est fréquente chez les étudiants de Licence. Il faudrait donc la rejeter au cas où un candidat la proposerait.

do# min. 5 5 5 5
I IV I IV

LECTURE A

Lecture qui demande d'accepter une entorse à la règle selon laquelle une appoggiature (ré#, Vln1) ne s'enchaîne pas à une note de passage (mi, Vln1)
NB: la note de passage relie deux notes réelles par mouvement conjoint, ce qui n'est pas le cas dans la partie de violon 1

do# min. 5 +4 5 +4
I V I V

LECTURE B

Lecture orthodoxe qui permet de garder une cohérence dans le mouvement théorique des notes étrangères
Alto 2 : le do# est une note pédale
Cf. passage parallèle mes. 22-23, où la pédale de do# au violoncelle est plus évidente/marquée
Mes. 23, 2^e temps: la cellule jouée par le Vln2 (notes disjointes, donc réelles) confirme bien l'accord +4/3 sur do#

Facilité graphique de Brahms : je note noire, mais jouez croche
Le la à l'alto 2 suggère bien qu'il y a deux accords sur le premier temps, ce qui n'est a priori pas le cas dans la mesure suivante.
La fondamentale VI est ainsi d'abord avec tierce majeure, puis mineure

Violoncelle : pédale de do# => il faut chiffrer le fa# de l'Alto 2
comme mes. 17-18

do# min. I VI
V/Mi I/Mi
V/Ré V/Si
II alt/Si I'/Si
V/Mi
V/do# I V I V
I altéré/ do# min.
V/Fa# maj.

Marche : progression harmonique non fonctionnelle caractéristique de l'époque ca. 1830 sq.

Ant.

suite de la marche

selon l'école : 6/4 de cadence = double-appoggiature de V

6. Commentez et nommez la manière de moduler entre les mesures 31 et 32 et entre les mesures 78 et 80. **1.5 pt**

Mesures 31-32 : le procédé est simple. Le do# de la mesure 31 (tonique du ton principal du A qui se termine) se transforme en la tierce de l'accord de La majeur (mes. 32), ton principal du B qui débute. Cette réponse est acceptable. Deux autres réponses, plus érudites, peuvent être proposées :

- *modulation par juxtaposition : le compositeur juxtapose une tonalité à une autre sans autre forme de procès. Notons, cependant, qu'ici Brahms juxtapose un « accord » (en fait une note, mais la sonorité complète de l'accord majeur/mineur est dans l'oreille de l'auditeur) avec l'accord majeur qui se trouve une tierce en dessous. En ce sens, Brahms répète un geste harmonique que l'on rencontre fréquemment dans le répertoire baroque (notamment celui pour le clavecin), entre la fin du premier volet d'une forme binaire à reprises de type baroque et le second volet (n'oublions pas que Brahms était très impliqué dans l'édition scientifique des œuvres de compositeurs baroques comme Bach et Couperin et qu'il fréquentait beaucoup, et en érudit, la musique ancienne : à preuve, l'ornementation qu'il propose aux mesures 184-185 et 189-192).*
- *modulation par accord mixte (l'« accord » de Do# étant la fondamentale III de la tonalité de La majeur à venir). Notons que cette deuxième proposition est bien plus discutable.*

Mesures 78-80 : L'accord de septième de dominante de Ré majeur s'enchaîne à un accord de Do# majeur. Brahms module ici par détournement d'attraction. C'est l'unique réponse acceptable. L'accord de septième de dominante est un accord attractif : il porte en lui la note sensible de la tonalité concernée (la tierce de la septième de dominante) qui doit monter à la tonique et une septième qui doit descendre sur la note qui lui est immédiatement inférieure. Dans le cas présent, le do# (sensible de Ré majeur, tonalité suggérée par l'accord la-do#-mi-sol bécarré) reste en place dans l'accord suivant (mes. 80) et ne monte pas vers un ré ; le sol bécarré des mesures 78-79 monte sur le sol dièse (mes. 80) et ne descend pas sur un fa (ou fa#). Les notes attractives (tierce et septième ; c'est-à-dire les notes qui sont attirées par une

résolution obligatoire selon les règles de l'harmonie) de l'accord de septième de dominante sont détournées de leur résolution normale : c'est le principe du détournement d'attraction.

7. Rédigez un commentaire sur les aspects qui vous semblent les plus significatifs, du point de vue du langage (aspects mélodiques, harmoniques, rythmiques, contrapuntiques, écriture instrumentale...). **4 pts**

Sur le plan mélodique : le compositeur ne travaille pas à partir de courts motifs comme les compositeurs du XVIII^e siècle, mais à partir de cellules mélodiques qui s'autoalimentent pour dérouler une longue mélodie qui repousse au maximum l'arrivée de la cadence parfaite : c'est le principe du « thème ». Dans le Grave ed appassionato, la première cadence parfaite n'intervient ainsi qu'entre les mesures 25-26. Durant tout ce temps (très long pour un compositeur classique, courant chez un romantique), Brahms développe un thème que l'on peut analyser comme suit (analyse paradigmatique qui n'était pas forcément attendue du candidat) :

Idée de base Prolongations (Vlc/Vla1 : $\beta + \alpha'$; Vln1 : γ) Formule de cadence

α β α' γ δ

Vlc

Vla1

Vln1

Double mélodie : où est la mélodie ? où est l'accompagnement ?

Brahms, Quintette opus 88, 2^{ème} mouvement / *Grave ed appassionato*

Ce diagramme permet de visualiser comment l'idée de base de la mesure 1 vient nourrir presque tout le reste du A. Notons également, et ceci est un héritage des compositeurs de la fin du XVIII^e siècle (notamment Haydn), qu'il est ici très difficile de distinguer la mélodie de l'accompagnement : est-elle au violoncelle ? au violon 1 ? À partir de la mesure 5, est-ce le violon 1 qui est porteur de la mélodie ? Remarquons que la cellule β en croches au violoncelle, mesures 3-4 (si-si-do#-si-la-sol#), anticipe sur la mélodie de la mesure 83.

NB : il faudra bien s'assurer que le candidat lisant trop rapidement ne tombe pas dans le piège de la mesure 8 : le violoncelle enchaîne bien un sol# à un do#, mais il ne s'agit pas d'une cadence parfaite !

Le même processus est observable pour la mélodie de l'Allegretto. En revanche, il est intéressant de remarquer que les mesures 32-35 sont harmonisées avec une progression harmonique extrêmement fréquente au XVIII^e siècle (formule enseignée dans les « Partimento » italiens que l'école germanique a su s'approprier très tôt) et que les mesures suivantes sont soutenues par une pédale de dominante de La majeur, tonalité de la section B. Ici, Brahms ne cache pas son goût pour les maîtres anciens, goût qui justifie l'aphorisme : « Brahms est le plus classique des romantiques ». D'autres observations sur l'harmonie ont été faites plus haut.

B (qui tient le rôle du scherzo)

cellules : α β γ δ ε

Vn1 32

33

35

36

37

38

39

40

Basse descendante

Formule typique de la période classique

comparaison Allegretto / Presto

m. 117

Pédale de dominante

Brahms, Quintette opus 88,
2^eme mouvement / Allegretto vivace

Comme souvent chez Brahms, l'écriture polyphonique est très dense et superpose des figures rythmiques variées : ainsi, à partir de la mesure 90, il y a une superposition de triolets de croches, de croches (groupées par 2) et des noires (dans la formule R1). Le contrepoint est très intriqué, puisqu'il conduit à nous interroger sur où est l'accompagnement et où est la mélodie.

8. Proposez le nom d'un compositeur et indiquez une date approximative de composition en justifiant votre réponse à l'aide de caractéristiques stylistiques précises. **2 pts**

De ce qui a été dit plus haut, la datation vers 1850-1890 paraît évidente. Proposer le nom d'un compositeur est relativement simple si l'on connaît bien le langage musical de la période antérieure, car Brahms fait partie des rares auteurs à y rester très attaché. L'épaisseur de la texture instrumentale plaide également en sa faveur. Il est évident que si l'on n'a pas toutes ces informations en tête, le choix est plus délicat. Il faut donc procéder par élimination, en rejetant déjà tous les auteurs qui ne se sont pas distingués dans la musique de chambre (ou qui n'ont pas écrit de quintette à cordes). En travaillant à grands traits, l'on rejettera immédiatement tous les auteurs français et italiens qui n'étaient pas très enclins à composer pour une formation de chambre. (Dans ce genre d'exercice, il faut absolument rejeter l'exception qui conduit pratiquement toujours vers une réponse fausse.) Compte tenu de la forme hybride, il s'agit de toute évidence d'un compositeur œuvrant dans le giron germanique (au sens large du terme :

par exemple, Tchaïkovski peut figurer parmi eux, mais il n'est pas très connu pour ce type de formation chambriste) et aimant à manipuler les formes. Donc, la réponse la plus simple est Brahms ou Dvorak (d'autres de leurs contemporains seraient possibles pour les candidats ayant beaucoup d'érudition).

Directeur d'établissement territorial d'enseignement artistique 1^{ère} catégorie
Analyse musicale (concours interne) ; Pistes de correction

Durée : 4h
Coefficient 1

Sujet

Vous avez à disposition quatre pièces (I, III, IV, V) pour orchestre tirées d'un corpus de cinq pièces. Les questions portent sur l'œuvre en général ou sur des aspects plus spécifiques présentés dans chaque pièce.

Questions préliminaires

- Rédigez une courte introduction en soulignant les aspects les plus caractéristiques de l'œuvre à analyser en vous appuyant uniquement sur l'écoute.

Sans rédiger entièrement cette introduction, nous soulignons ici les paramètres principaux que les candidats peuvent relever à l'écoute :

Le contexte atonal

Les particularités de l'instrumentation/de l'orchestration ; peut-on parler d'orchestre ?

L'aspect décisif du « timbre » ; un paramètre générateur ?

La gestion de la petite forme/de l'aphorisme : dire beaucoup en peu de temps ?

- Quelle(s) remarque(s) pouvez-vous faire sur l'effectif utilisé dans ces quatre pièces ? (détaillez votre réponse) ; Cf. page n°3 du document.

Il s'agit ici d'un orchestre chambriste faisant appel à 17 instruments (en comptant les extensions flûte jouant aussi le piccolo, la clarinette en mib jouant aussi la clarinette basse en sib) et un set de percussion (peaux, métaux, claviers). Chaque famille est donc représentée. Il est à noter que les cordes sont solistes (violon, alto, violoncelle et contrebasse solo) et que le compositeur/la compositrice fait appel à des instruments peu usités dans un contexte orchestral : harmonium, guitare, mandoline. Le paramètre du « timbre » tient donc une place significative dans cet opus. Un premier regard transversal sur les quatre pièces proposées nous fait également entrapercevoir que l'effectif n'est pas utilisé systématiquement « à plein » : 10 instruments dans la première pièce, 15 (en détaillant les instruments de percussion) dans la troisième, 9 dans la quatrième et 20 dans la dernière (toujours en détaillant les instruments de percussion). L'œuvre alterne donc entre un contexte « orchestral » et un contexte plus « chambriste » qui met en évidence des timbres purs.

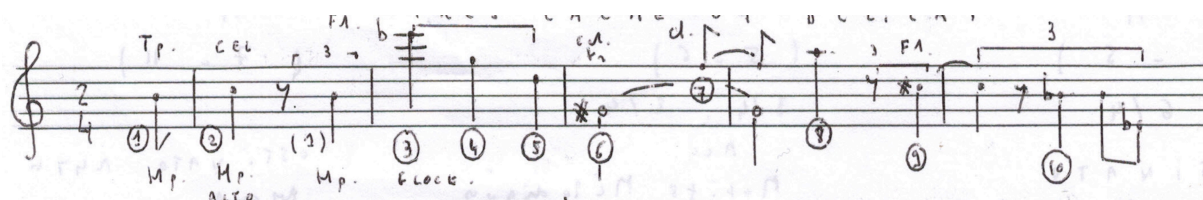
Le langage nous oriente, d'emblée, vers le premier XX^e s. (nous détaillerons cet aspect dans notre conclusion) et l'effectif convoqué dans ces quatre pièces semble prendre le contrepied du gigantisme orchestral de la fin du XIX^e s. (rupture avec l'orchestration « par blocs » propre à l'école germanique).

I

Sehr ruhig und zart (Très calme et délicat)

- Relevez le matériau mélodique utilisé par le compositeur entre les mesures 1 et 5 et décrivez la technique d'instrumentation utilisée. Vous relèverez et commenterez ensuite les autres matériaux mélodiques présentés à partir de la mesure 6.

Le matériau mélodique utilisé sur les cinq premières mesures (avec la levée) est présenté ci-dessous. Il est composé de 10 notes et présente quelques doublures et répétitions : doublure si bémol (son 1) (trompette et harpe), doublures du do bémol (son 2) (célesta, harpe, alto), répétition du si bémol (mesure 1, deuxième temps, harpe et flûte en flatterzunge), répétition du si bémol et du mi (sons 1 et 3, clarinette à la mesure 5) :



Cette ligne mélodique de 10 sons est répartie entre 8 instruments selon une technique d'instrumentation que l'on peut associer à la Klangfarbenmelodie (terme que l'on doit à Arnold Schoenberg ; traduction possible « mélodie de couleurs de sons »). Plutôt que de confier la ligne mélodique à un instrument unique le compositeur/la compositrice fait ici le choix de l'« atomiser » entre plusieurs instruments presque note/note. Un accompagnement d'ordre harmonique n'arrive qu'à partir de la mesure 4 (prolongation du trille de célesta et entrée du violon solo, alto puis violoncelle) :

À partir du retour au « Tempo » (mesure 6, Zögernd), on peut identifier quatre nouveaux motifs mélodiques :

- *Motif mélodique 1 (MM1, trompette accompagnée par le trombone, levée de la mesure 7 et mesure 7 premier temps, motif de quatre notes*
- *Motif mélodique 2 (MM2, violon accompagnée par le violoncelle en contrepoint, mesure 7 premier temps à la mesure 10 premier temps, motif de six notes*
- *Motif mélodique 3 (MM3, flûte en flatterzunge, mesure 8 premier temps à la mesure 9 premier temps), motif de quatre notes*
- *Motif mélodique 4 (MM4, harpe en harmoniques, mesure 10 premier temps à mesure 11 dernier temps), motif de sept notes*

On peut noter une complémentarité spécifique entre le MM2 et le MM4 (ensemble mélodique de douze sons ; 6+6, répétition du sib et du ré) :



La pièce se referme par un unisson sur le fa bécarre (flûte, trompette, célesta).

- Que pouvez-vous dire sur la gestion des modes de jeu et des dynamiques ?

Cette courte pièce (environ 40'') se déploie dans un éventail de dynamiques très faibles : oscillation entre ppp et pp avec de nombreux soufflets qui rendent plus efficaces les échanges entre les différents instruments. C'est une musique du « presque rien » dans laquelle le compositeur/la compositrice joue sur les frontières de l'audible et de l'inaudible. On retrouve quelques modes de jeu spécifiques : utilisation des harmoniques pour les cordes (instruments à archets et harpe) et le flatterz. (effet de trémolo) à la flûte.

- Comment est structurée cette première pièce ? (justifiez votre réponse)

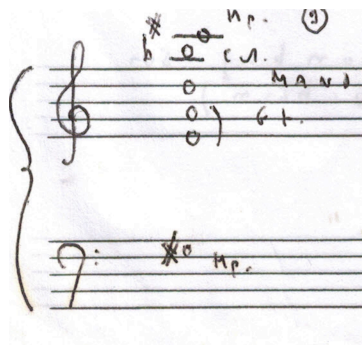
La pièce se construit en deux fois six mesures (avec une levée). Le premier groupement de six mesures se construit sur la mélodie de timbres tandis que le suivant fait entendre à la suite quatre nouveaux motifs mélodiques (Cf. détail dans la réponse précédente). Dans la première section, la mesure 6 est à voir comme une mesure d'« articulation » avec la seconde section. La continuité entre les deux sections (A et B) est assurée par le trille de célesta déclenché à la mesure 3 (le sol# appartient à la mélodie de timbre et devient ensuite une figure d'accompagnement).

III

Sehr langsam und äusserst ruhig (Très lentement et extrêmement calme)

- Analysez dans le détail les mesures 1 à 4. Que pouvez-vous identifier sur le plan mélodique et harmonique ?

Nous distinguons deux plans différents sur les quatre premières mesures de la troisième pièce. Un ostinato harmonique de six sons est d'abord confié à la mandoline, à la guitare, à la harpe et au célesta. La harpe se charge des extrêmes (sol# et do#) tandis que les trois autres instruments complètent le matériau harmonique selon la disposition suivante. L'instrumentation (harpe aux extrêmes, guitare, mandoline et célesta au centre) contribue largement à la « couleur » de cet accord qui crée un effet de statisme et d'immobilité (nous détaillerons les aspects rythmiques dans un second temps).



Sur le plan mélodique, un motif de quatre notes (sur des intervalles très larges) est confié au violon solo (mesure deux, troisième temps à la mesure trois cinquième temps) et se trouve prolongé au cor à partir de la mesure quatre sur un motif de trois notes. Le « halo » harmonique, présenté dans le paragraphe précédent, constitue la toile de fond de ce motif mélodique. Ce dernier est conclu dans la dernière section de la pièce (retour au tempo) par le trombone :



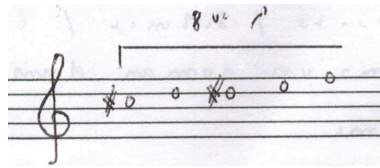
- Comment pourriez-vous qualifier le rôle de la mandoline, de la guitare, du célesta et de la harpe ? Même question pour le pupitre de percussion.

Comme nous l'avons souligné dans la réponse précédente, la mandoline, la guitare, le célesta et la harpe ont une fonction d'ostinato harmonique, mais aussi rythmique. L'écriture rythmique de cet accord de six sons est à souligner : valeur longues en trémolo (mandoline et guitare), notes répétées en noires pour le célesta et notes répétées deux fois plus vite (sur un débit de croches) pour la harpe. C'est bien par cette combinaison harmonique et rythmique que le compositeur/la compositrice parvient à générer cet effet d'immobilité. L'utilisation du pupitre de percussion est également intéressante sur ces quatre mesures. Les trémolos (cloches de vache, jeu de timbres puis grosse-caisse) constituent un autre ostinato qui joue sur l'ambiguïté instruments à hauteur(s) déterminée(s)/instruments à hauteur(s) non déterminée(s). L'instrumentation est donc un paramètre clef de ce passage.

- Comparez les mesures 1 à 5 aux mesures 7 à 11.

Les mesures 7 à 11 sont à voir comme une variation des mesures 1 à 4. En complément de l'apparition d'un nouveau motif mélodique (confié au trombone) qui vient compléter les deux premiers présentés dans la section A, il est à noter un changement dans l'ostinato harmonique et rythmique. Si l'on retrouve bien la mandoline en trémolo, la guitare n'est plus présente (entrée de l'harmonium) et un « échange » se fait entre la harpe et le célesta (ostinato rythmique en noires+harmoniques pour la harpe et débit de croches pour le célesta. L'accord de six sons initial est, par ailleurs, remplacé par un cluster chromatique (do#/ré/ré#/mi/fa) :





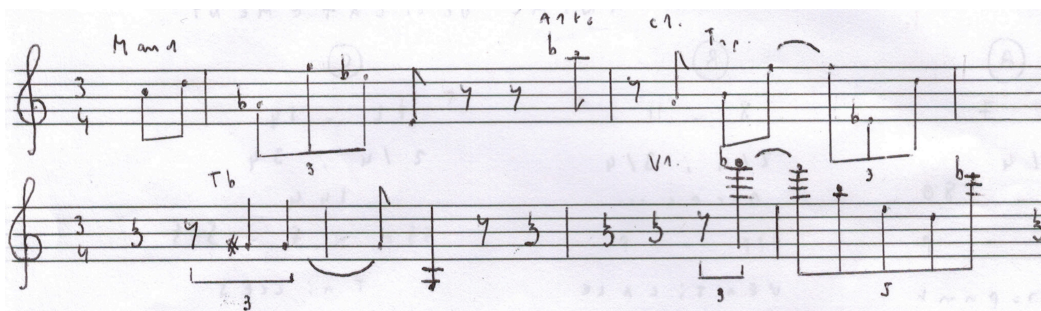
Enfin les mesures 1 à 5 sont associées à la première section de la pièce (A) et les mesures 7 à 11 à la dernière (A'). On notera un principe de symétrie entre ces deux sections de 5 mesures.

IV

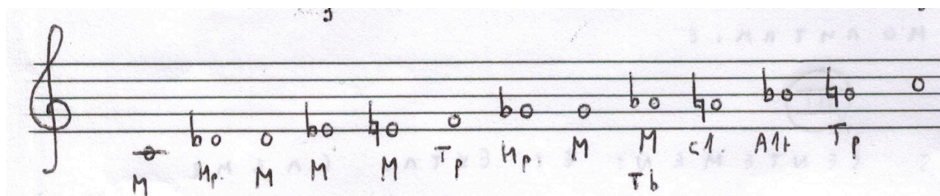
Flissend, äusserst zart (Fluide, extrêmement délicat)

- Relevez l'ensemble du matériau déployé dans ces 6 mesures. Que pouvez-vous en dire ?

Les six mesures qui constituent cette miniature font entendre une ligne mélodique répartie entre la mandoline, la trompette, le trombone et le violon solo :



Une particularité est à relever sur les quatre premières mesures. Sur le plan mélodique et harmonique (harpe) le compositeur fait entendre (sur ces seules quatre mesures) le total chromatique. Il n'y a pas de « développement » de ce matériau dans cette quatrième pièce qui semble être écrite en un seul geste.



- Quels liens pouvez-vous établir entre cette pièce et les cinq premières mesures de la première ? Détaillez votre réponse.

De façon comparable aux cinq premières mesures de la pièce n°1, on retrouve ici la technique de Klangfarbenmelodie, mais, dans le contexte de cette quatrième pièce, le compositeur/la compositrice n'atomise pas autant sa ligne mélodique et ne la dispose (si l'on s'en tient au traitement mélodique et horizontal) qu'à quatre instruments.

On soulignera (une fois encore) la grande originalité de l'instrumentation de ce passage. Les notes répétées de la clarinette (mesures 2 et 3), de la mandoline (mesures 5 et 6), du célesta (mesure 5) et de la harpe (mesure 4 et 5) semblent, quant à elles, faire écho à la pièce précédente.

V

Sehr Fließend (Très fluide)

- Réalisez sous la forme d'un tableau le plan formel de cette pièce. Justifiez votre proposition en vous appuyant sur le matériau mélodique, les tempi, l'instrumentation, etc.

Cette dernière pièce du corpus est la plus développée (elle se déploie sur 32 mesures). Son organisation est tripartite (ABC). Si la troisième partie (C) semble se rapprocher du caractère de la première (A), il s'agit toutefois d'une section contrastante :

A [Mesures 1→8] ; 3/4 8 mesures	B [Mesures 9→17] ; 3/4 et 2/4 8 mesures	C [Mesures 18→32] 14 mesures
<p><i>Section d'essence mélodique</i></p> <p><i>Mélodie de timbre répartie entre le Glock, la trompette, le hautbois et l'alto</i></p> <p><i>Ponctuations harmoniques (violon/alto/violoncelle ; guitare et harpe)</i></p> <p><i>Concentration dans les dynamiques pp et ppp</i></p>	<p><i>Écriture davantage centrée sur le paramètre rythmique</i></p> <p><i>Écriture en Tutti</i></p> <p><i>Motif rythmique présenté au célesta mesure 8 (transition)</i></p> <p><i>Combinaisons d'écriture verticale et horizontale</i></p> <p><i>Motifs mélodiques confiés au cor et à la clarinette (en mib et clarinette basse)</i></p> <p><i>Forts contrastes dynamiques (pp, p, f, sf, fff)</i></p>	<p><i>Retour à une section essentiellement mélodique</i></p> <p><i>Circulation de motifs mélodiques entre la harpe, le violoncelle, le hautbois le violon</i></p> <p><i>Le discours devient de plus en plus éthéré à partir de la mesure 20</i></p> <p><i>Prédominance de la dynamique ppp</i></p>

- Quelle(s) différence(s) voyez-vous entre cette pièce et les trois précédentes ?

Au-delà d'une simple question de proportions, cette ultime pièce revêt une dimension plus orchestrale que les précédentes. La section centrale (B), fortement contrastante, utilise pleinement les ressources orchestrales (y compris sur le plan vertical) en jouant sur des timbres plus tranchés. Si cette section constitue un contraste au sein de cette dernière pièce, elle joue également ce rôle à plus large échelle (contraste avec les pièces I, III et IV). Dans les sections « mélodiques », la mélodie de timbre demeure un moyen privilégié pour organiser l'espace de l'orchestre.

Conclusion

- Rédigez une courte conclusion en formulant vos hypothèses sur le(s) compositeur(s) et la période de composition. Vous veillerez à justifier vos propositions en vous appuyant sur des éléments analytiques et esthétiques précis.

En complément des indications données en allemand sur la partition (ce qui délimite déjà une zone géographique), un certain nombre de paramètres (relevés dans les partitions proposées) nous font pencher vers l'École de Vienne (Schoenberg, Berg, Webern).

Le langage, atonal, se caractérise sur le plan mélodique et harmonique (les deux fonctionnent ensemble) par l'usage d'intervalles distendus (afin d'éviter les relations intervalliques trop connotés sur le plan tonal) et du chromatisme. Si la quatrième pièce fait entendre (en l'espace de quatre mesures) le total chromatique, il serait toutefois excessif de parler de technique dodécaphonique dans ce contexte (pas encore d'organisation sérielle de ce total chromatique). Cette indication technique pourrait nous faire penser que la pièce a été écrite avant 1923 (date à laquelle Schoenberg définit le cadre de cette technique d'écriture).

Autre point qui nous rapproche du contexte viennois au début du XX^e s., la forme et plus particulièrement l'idée de miniature, d'aphorisme (que l'on pourrait comparer au haïku japonais). Cette idée d'exprimer beaucoup en peu de temps est également une caractéristique de cette école (réaction contre la grande forme héritée du XIX^e s.). Une fois encore la quatrième pièce du corpus est éloquente sur ce point : une fois que le matériau est présenté, la pièce se referme. On pourrait également ajouter (dans cette opposition avec les modèles du siècle précédent) que le discours s'organise autour de motifs mélodiques resserrés que l'on ne peut plus associer à l'idée de thème.

Enfin et si l'on associe souvent à l'École de Vienne à l'extension/à la neutralisation de la tonalité, il ne faudrait pas pour autant oublier l'importance du timbre et de la libération du son. Si l'effectif orchestral convoqué dans ces quatre pièces est très original (Cf. questions préliminaires) son utilisation l'est tout autant et l'usage de la mélodie de timbre rend parfaitement compte de cette spécificité instrumentale.

Au regard de ces observations/éléments de synthèse, nous pensons que cet opus orchestral a été composé entre 1909 et 1923 (premières pièces d'orchestre de Schoenberg en 1909, de Berg en 1915 et de Webern en 1909) par un compositeur associé à l'École de Vienne. Il s'agit d'une œuvre atonale dans laquelle la technique dodécaphonique commence à poindre.

Référence de l'œuvre: Anton Webern (1883-1945), *Fünf Stücke für orchester* (Cinq pièces pour orchestre), op.10 ; (1911-1913), pièces I, III, IV & V



Musical score system 1, measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The second staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The third staff has a treble clef and an 8va marking. The fourth staff has a bass clef and a common time signature 'C'. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes tied across measures.



Musical score system 2, measures 5-8. The score continues with the same instrumentation and key signature. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The second staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The third staff has a treble clef and an 8va marking. The fourth staff has a bass clef and a common time signature 'C'. The music continues with various rhythmic patterns and melodic lines.



Musical score system 3, measures 9-12. The score concludes with the same instrumentation and key signature. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The first staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The second staff has a treble clef and a common time signature 'C'. The third staff has a treble clef and an 8va marking. The fourth staff has a bass clef and a common time signature 'C'. The music ends with a final cadence in all staves.

Avec mélancolie (♩ = 56)

Clarinette
en si♭

p dolce

Basson

p dolce

Cor
en fa

p

Violon

sul tasto

p

norm.

Alto

sul tasto

p

norm.

6
Cl.

Bn

poco f

Cor

mf

poco f

VI.

poco f

Alt.

poco f

11

Cl.

Bn

Cor

VI.

Alt.

mp

dim.

dim.

dim.

dim.

16

Cl.

Bn

Cor

VI.

Alt.

p

p

p

Retenu

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.