

Brahms 1833 - 1897

Trois intermezzi OP 117

C'est en 1892 que Brahms écrit les trois intermezzi OP 117. Édité la même année, ce triptyque fait partie des dernières œuvres écrites par Brahms pour le piano. Les deux dernières pièces écrites pour cet instrument, les OP 118 et 119, furent composées l'année suivante. Ces œuvres constituent, avec l'OP 116, ce que certains considèrent être le testament pianistique de Brahms. Ce sont les pages du journal intime d'un homme « qui ne riait jamais » disait Brahms à propos de l'OP 117. Le compositeur les surnommait aussi : « berceuses de ma souffrance ». Du reste, la première pièce est précédée de deux phrases extraites d'une vieille ballade écossaise - « la complainte de Lady Anne Bothwell ».

*Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön !
Mich dauerts sehr, dich weinen sehn.*

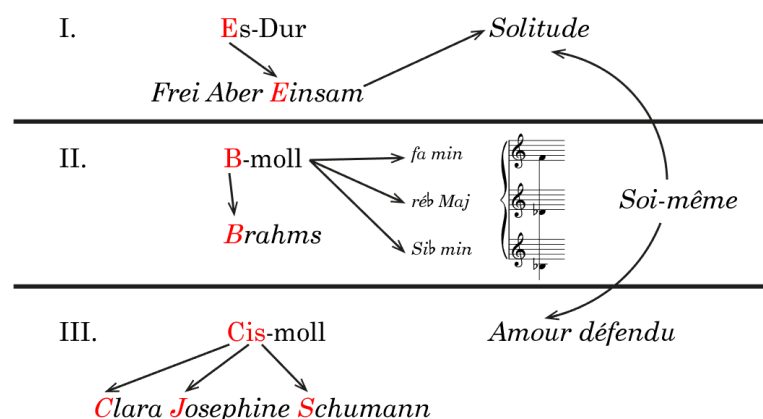
*Dors, mon bébé, reste tranquille et dors !
Cela me fait mal de te voir pleurer.*

Dans son carnet, Clara Schumann disait à propos des cet op 117, mais aussi de l'op 116, qu'elles étaient « ... une véritable source de jouissances, tout, la poésie, la passion, l'exaltation, la tendresse, la richesse des effets sonores les plus merveilleux... A l'exception de quelques passages, les pièces de Brahms ne sont pas difficiles en ce qui concerne l'agilité des doigts, mais la technique spirituelle inhérente demande une subtile compréhension, et il faut être familier avec Brahms pour les reproduire comme il les a imaginées ». Claude Rostand caractérisait ces trois pièces de « paysages d'automne ». Et il est vrai qu'il se dégage de ces trois intermezzi une forme de mélancolie triste. Nul doute que les tonalités choisies par Brahms contribuent, en partie, à l'atmosphère de cet OP 117.

La première est écrite en *mib* majeur, la deuxième est en *sib* mineur et la troisième en *do#* mineur.

Un étudiant compositeur dans ma classe d'analyse à Liège, Jawher Matmati, m'a proposé ce graphe particulièrement intéressant qui met en évidence les tonalités des trois pièces avec, entre autre, les rapports que Brahms pouvait avoir avec Clara Schumann.

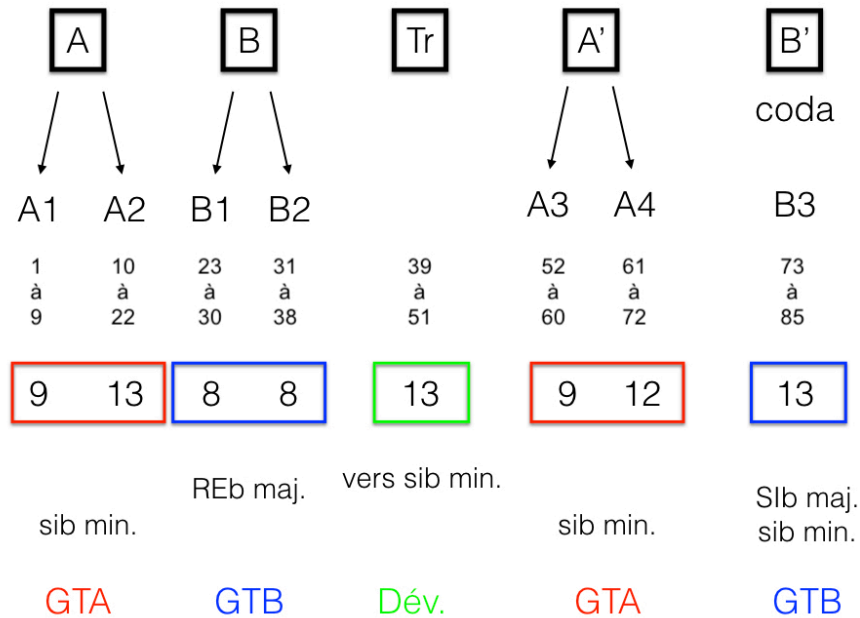
Exemple 1



C'est plus particulièrement la deuxième pièce qui va nous intéresser ici.

Macrostructure

Exemple 2



A la première écoute, c'est une forme lied – « A-B-A' » – qui se dégage (lettres dans des cadres à l'exemple 2). Une transition qui relie le « B » au « A' » et une coda reprenant les éléments entendus à la section « B » viennent compléter cette description formelle. L'exemple 2 signale également la subdivision de chaque grande section en sous-sections, ainsi que le nombre de mesures qu'elles occupent. Ce premier exemple reprend également le plan tonal global¹.

Si cette lecture formelle est celle qui s'impose à la première écoute, il n'est pas impossible d'y voir également l'influence de la grande forme archétypale de la musique tonale : la forme sonate (dernière ligne à l'exemple 2). Ce qui motive cette seconde lecture formelle, c'est d'abord l'opposition tonale entre *sib* mineur et *réb* majeur (ton du relatif). Cette modulation structurante est, rappelons-le, l'une des modulations les plus courantes dans une forme sonate écrite dans le mode mineur. Un autre argument plaide en faveur de cette lecture, c'est l'opposition thématique. En effet, malgré le lien fort que Brahms établit entre les deux grandes sections « A » et « B », l'opposition de caractère ainsi que les différences d'écriture, contribuent grandement à la personnalisation de « B ».

Il est dès lors possible d'assimiler « A » à un GTA² et « B » à un GTB. La transition peut ensuite être considérée comme un court développement (développement qui englobe également la retransition), avant de réexposer le GTA sans modulation cette fois. La dernière section, celle que nous avons appelée coda, a alors une double fonction : celle de conclure, mais aussi de réexposer le matériau du GTB dans la tonalité principale majorisée. Tout comme la forme rondo peut devenir un *rondo-sonate*, nous pourrions comprendre cette pièce comme un *lied-sonate*. Reste un dernier constat à propos de ce

¹ Certaines modulations n'ont pas été reprises ici. Elles seront décrites plus loin.

² Groupe Thématique A selon la terminologie utilisée par Charles Rosen.

schéma macrostructurel. Celui-ci concerne les proportions. En dehors de A4 qui compte une mesure de moins que A2, « A » et « A' » ont, globalement, la même proportion. Pas question de carrures ici. Par contre, « B » entre parfaitement dans des carrures de 8 mesures, elles même subdivisibles en groupes de quatre mesures.

La transition et la coda occupent toutes deux, comme A2, treize mesures. Ajoutons encore que la réexposition (mesure 52) se trouve très précisément à la proportion divine de l'ensemble.

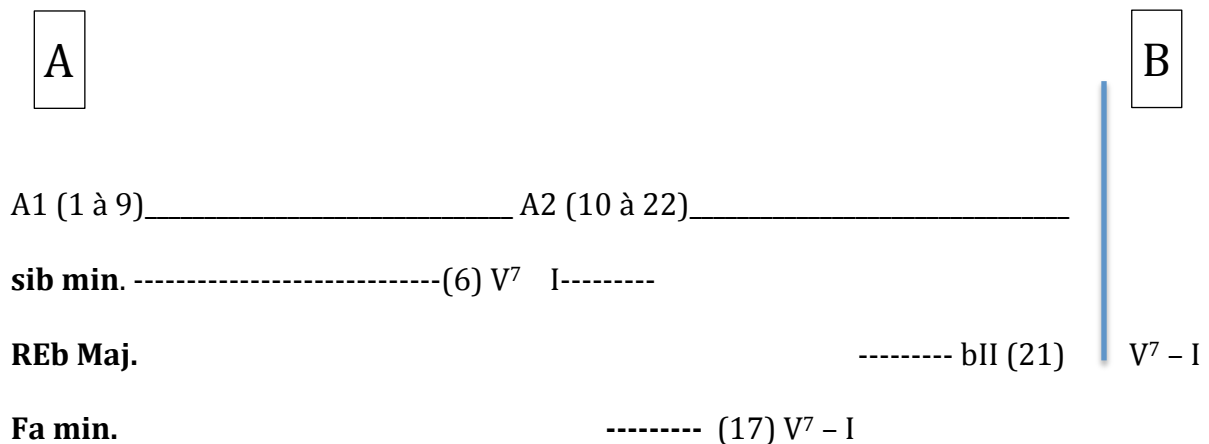
Quelques détails concernant la forme globale

Attachons-nous maintenant à décrire plus précisément chacune des sections.

La section « A » se subdivise en deux sous-sections A1 et A2.

A1 se ponctue par une longue dominante (mesure 6 à 9) sur laquelle nous reviendrons dans l'analyse harmonique. Bien que très tendue, cette longue dominante, qui agit comme un marqueur de la forme, joue le « rôle » d'une demi-cadence. La sous-section A2, qui dans une forme classique se ponctuait volontiers par une cadence parfaite ou éventuellement une demi-cadence, se termine ici (en *réb* majeur) par un accord de deuxième degré baissé (sixte napolitaine) complètement suspendu. Syntaxe tonale oblige, cet accord profondément instable demande à se résoudre sur une dominante – dominante qui à son tour devra se résoudre sur la tonique du nouveau centre tonal qu'est *réb* majeur. C'est bien ce que Brahms fait, mais les accords de dominante et de tonique n'arrivent qu'au début de la section B. La ventilation de l'enchaînement bII – V – I entre « A » et « B » fait que les deux premières grandes sections de cet OP 117 s'enchaînent sans véritable respiration³. Signalons encore qu'avant de moduler en *REb* majeur, la sous-section B2 fait une petite incartade en *fa* mineur (ton de la dominante et surtout autre tonalité structurante possible dans une forme sonate). En résumé :

Exemple 3



Comme « A », « B » se subdivise en deux sous-sections : B1 et B2. Nous l'avons dit plus haut, cette section est, globalement, au ton du relatif. Chacune de ces sous-sections peut également se subdiviser en deux parties : B1 en b1 et c1⁴, B2 en b2 et c2. Comme nous le verrons plus en détail lors de l'analyse harmonique, b1 se ponctue par un accord du IIe degré en *REb*. Bien que se poursuivant globalement dans la tonalité de *REb*, la fin de c1 se termine, via en bref emprunt, par une demi-cadence en *sib* mineur (ton principal). C'est ensuite le retour à *REb* qui accompagne b2 (b2 qui se ponctue par un accord du IV),

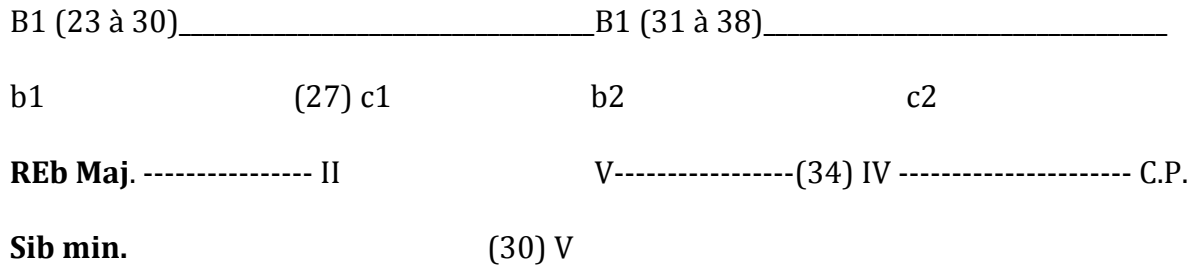
³ Cet enchaînement des deux sections rejoint ce qu'on appelle parfois « la grande ligne romantique ».

⁴ c mentionne que le matériau mélodique est sensiblement différent.

avant de clore cette grande section par une cadence parfaite⁵. Voici la schématisation de ce « B ».

Exemple 4

B



La mission première de la section suivante, la transition, est de ramener la tonalité de *sib* mineur. Bien que nous l'étudierons très en détail lors de l'analyse harmonique, nous tenons déjà à souligner l'importance des derniers instants de cette transition. En effet, et le procédé est récurrent dans la musique tonale, c'est une longue dominante, ce que nous appelons « suspense à la dominante », qui fait désirer le retour au ton principal et par la même le retour de la thématique qui lui est associé. Cette dominante, qui trouvera sa résolution au début de « A' », est elle-même préparée par sa propre dominante [IID] dès la mesure 45.

Exemple 5

Tr.

(39 à 51)

A'

sib min. I V zone de « turbulence » harmonique	(45) IID	(48) V (susp.)	(52) I
---	----------	-------------------	--------

Tout comme à l'exposition, « A' » se subdivise en deux sous-sections qui, toutes deux, se ponctuent par une dominante dans le ton principal. A l'image de ce qui a été dit à propos de la jonction entre « A » et « B », la seconde dominante ne se résout sur la tonique qu'au début de la coda. Lors de la réexposition, en particulier dans le cadre de forme sonate, le compositeur n'est plus dans l'obligation de moduler. Mais Brahms va surprendre l'auditeur avec ce bref et subtil emprunt à la tonalité de *dob* majeur (ton napolitain) qui vient animer harmoniquement la sous-section A4. Comme pour la transition, nous reviendrons sur la trame harmonique de cette sous-section qui réserve quelques surprises.

⁵ Il est intéressant de signaler que c'est la première vraie cadence parfaite entendue.

Exemple 6

A'

A3 (52 à 60)

A4 (61 à 72)

sib min. ----- (57) V

----- (69) V

DOb Maj.

(62)-----

ton napolitain

Bien que se terminant en *sib* mineur, la coda est, en grande partie, en *sib* majeur. Lors de l'analyse harmonique de celle-ci, nous montrerons comment Brahms met en relation cette modalité majeure tout en suggérant des emprunts qui font plutôt référence au mode mineur.

Cette dualité modale somme toute assez cohérente, voire attendue dans la perspective de la forme sonate, s'explique par le fait que Brahms réutilise le matériau mélodique de la section « B » pour alimenter sa coda. Cette section « B » ayant été caractérisée par le mode majeur, Brahms fait réentendre cette thématique en *sib* majeur. La coda se termine ensuite par une grande cadence parfaite dans le ton initial de *sib* mineur.

Analyse détaillée

A

A1Exemple 7⁶

a1 a2 déploiement

Cette première sous-section (A1) est, nous l'avons déjà signalé, suspensive. Pour reprendre une terminologie chère à Schoenberg, cette première sous-section est une **phrase**. Ce modèle formel peut être décrit comme suit : un premier motif exposé (a1 dans le premier cadre rouge) est ensuite répété (ici légèrement varié - a2) avant de se déployer sous forme de développement⁷.

Cette phrase, qui est aussi la thématique centrale de la pièce, est alimentée par un seul et unique **motif** (a). Comme la suite de cette analyse le montrera, celui-ci peut être considéré comme le motif générateur (cadres bleus à l'exemple 7).

⁶ Plusieurs des exemples proposés ont été réalisés dans une réécriture synthétique. Celle-ci tente de dégager les éléments les plus importants. C'est la raison pour laquelle les arpèges sont présentés sous forme d'accords.

⁷ Schoenberg prend comme modèle le thème initial du premier mouvement de la première sonate pour piano de Beethoven – op 2 n°1 en fa mineur.

Exemple 8

The image shows a musical score for Exemple 8. The top staff is a melodic line in 3/4 time, and the bottom staff is a piano accompaniment. The melodic line features several motifs, each enclosed in a red box. These motifs are variations of a two-note interval. The first five motifs are also enclosed in blue boxes. The sixth motif is a longer phrase, and the seventh is a single note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the left hand.

Le plus souvent, ce sont deux **cellules** (cadres rouges) qui alimentent les motifs. Cette cellule de deux notes, sorte de microélément, est variée de diverses manières. Tantôt descendante, tantôt ascendante, elle est bâtie à partir d'un intervalle de seconde qui s'étend, çà et là, à une tierce, voire une quarte. L'analyse paradigmatique à l'exemple 9 montre comment les diverses formes de cette cellule sont au service de la variation du motif.

Exemple 9

The image shows a musical score for Exemple 9. It consists of seven staves. The top six staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The music is in 3/4 time. A line connects a note in the second staff to a note in the bottom staff, illustrating a specific interval or relationship.

Magnifique économie de moyens mise en œuvre par Brahms – cette économie de moyens faisant inévitablement penser à Beethoven dont Brahms est le digne héritier. L'esprit d'économie ne s'arrête pas là puisque les éléments qui accompagnent cette thématique utilisent, eux aussi, la cellule de base décrite ci-dessus.

A l'exemple 10, les cadres pointillés signalent la cellule entendue sous forme d'imitation en mouvement contraire⁸ et les cadres verts dégagent cette même cellule entendue en augmentation rythmique.

Exemple 10

The image shows a musical score for Exemple 10. It consists of three staves. The top staff is a treble clef, the middle is a bass clef, and the bottom is a bass clef. The music is in 3/4 time. Red boxes highlight specific motifs in the top staff. Blue arrows point from these motifs to the middle staff. A green box highlights a motif in the bottom staff, with the text 'augmentation rythmique' written below it.

⁸ Nous ne rappellerons pas systématiquement ces mouvements contraires tant ils sont omniprésents dans toutes les parties de cette pièce.

La réécriture ci-dessus ne reprend pas fidèlement les valeurs écrites dans la partition⁹. La ligne de basse écrite par Brahms est en doubles croches et non en croches comme nous l'avons réécrite ci-dessus. De la même manière, Brahms écrit dans la partition le *sib* de la première mesure avec deux hampes et deux valeurs (première flèche rouge). La première relie cette note à l'arpège de triples croches et la seconde l'isole pour en faire une croche. Cette notation semble alors indiquer que le *sib* a un statut plus important que le *do* entendu à l'anacrouse (première flèche bleue). Le *fa* de la deuxième mesure (seconde flèche rouge) est lui aussi plus marqué que le *do* qui l'a précédé (deuxième flèche bleue) alors que le déploiement qui suit ne fait plus appel à cette double notation. Bref, le lecteur a tout intérêt à suivre cette analyse avec la partition ouverte et à observer attentivement les subtilités de la notation qu'il est possible de comprendre de deux manières. Soit elle montre une forme de hiérarchie (ce qui vient d'être décrit), soit elle est liée au geste instrumental.

Pour revenir aux réductions proposées, leur but est essentiellement de montrer la manière dont le motif et la cellule sont variés et développés. Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse mélodique de cette première phrase et proposons de passer maintenant à la dimension harmonique de celle-ci. L'analyse harmonique ne s'attardera qu'aux fondamentales des accords. Les renversements ne sont donc pas précisés.

Exemple 11

sib min. [V]⁷ I [V]⁷ I | I⁷ IV⁷ VII⁷ III⁷ VI⁷ II⁷ | V⁷ [V]⁷b9(#5)

6 // 3 //

Le premier accord de cette pièce n'est pas sans ambiguïté. En effet, ses composantes pourraient nous laisser penser qu'il s'agit d'un accord du II^e degré en premier renversement. Mais, comme l'analyse harmonique détaillée le montrera ultérieurement, le retour du motif initial à l'amorce de A2 (mesure 9) s'inscrit clairement dans la prolongation de la grande dominante qui l'a précédé. C'est la raison pour laquelle nous considérons ce premier accord, sans occulter l'ambiguïté qu'il occasionne, comme un [V]¹⁰. Une autre analyse est encore possible. Celle-ci propose d'envisager ce premier accord comme une sorte d'« accord approche » de l'accord de tonique qui lui succède. Ces enchaînements peuvent alors être considérés comme du contrepoint en tierces et sixtes parallèles.

La tonalité étant fixée, c'est maintenant un pattern de quintes qui sert au déploiement de cette phrase. Si cette chaîne d'accords se passe volontiers de commentaires, la longue dominante qui débute à la mesure 6 mérite de s'y attarder quelques instants. Si aux

⁹ Pour comprendre ce qui suit, nous proposons au lecteur de prendre la partition de la première édition disponible sur IMSLP.

¹⁰ Les crochets symbolisent l'absence de la fondamentale de l'accord. Ceci implique que l'accord a le même rôle fonctionnel que si sa fondamentale était présente. Les crochets sont d'autant plus nécessaires ici que la tierce de l'accord de dominante (la sensible) est absente elle aussi. L'accord est en quelque sorte une septième diminuée amputée d'une de ses composantes.

mesures 6 et 7 il ne fait aucun doute qu'il s'agit bien d'un V⁷, dès la mesure 8 la transformation progressive de cet accord nous fait véritablement perdre pied. C'est comme si Brahms voulait masquer provisoirement le rôle fonctionnel de cet accord – masquage qui, par la même occasion, agit sur la couleur harmonique toute particulière de l'accord¹¹. Ce sont plus particulièrement l'adjonction de la 9^e mineure (b9 - *solb*) ainsi que la quinte augmentée (#5 - *réb*) qui se substitue à la 5^{te} juste de l'accord, qui perturbe subtilement l'assise de cette dominante - perturbation allant jusqu'à pouvoir donner la sensation d'un autre accord. De plus, même si nous pouvons la ressentir, la fondamentale de cet accord a disparu¹². Magnifique métamorphose harmonique que Brahms offre ici. Signalons encore, comme les cadres de couleurs à l'exemple 12 les montrent, que le discours harmonique est parfaitement en phase avec le schéma formel de cette phrase.

Bon nombre d'informations ayant été données, comme l'organisation formelle de la phrase, la constitution des motifs, les imitations de la cellule dans les parties d'accompagnement..., la seconde phrase sera moins commentée que la première.

A2

Les différences les plus marquantes de A2 sont liées aux modulations ainsi qu'au chemin harmonique emprunté par Brahms.

Exemple 12

sib [V] | [V] | IID V ID IVD VIID IIID
 $\frac{6}{3}$ // ————— | **fa** V ID IVD VIID IIID VID $V \frac{6}{4}$ V^{b9} |
 IID 6te aug.

(fa) IIID VID ————— b9 ||min ??

REb V ID ————— b9 |Vmin b|| 6te nap.

Après avoir fait réentendre les deux couples harmoniques du début (toujours en 3ces et 6tes parallèles), Brahms amorce un processus modulant destiné à nous conduire en *fa*

¹¹ Une « lecture » hors contexte de cet accord laisse entendre un accord de *solb* mineur.

¹² Ceci pose bien évidemment la question de l'interprétation et plus particulièrement la manière dont le pianiste va utiliser la pédale.

mineur (ton de la dominante)¹³ – ton de la dominante qui, le plus souvent, est l’une des deux premières tonalités à se manifester lorsqu’une pièce est écrite en mineur. La modulation s’inscrit¹⁴ ici dans un long processus s’étalant à partir d’accords de septièmes de dominantes. Afin de montrer la pertinence des patterns harmoniques tant en *fa* mineur qu’en *sib* mineur, nous avons chiffré toute cette séquence dans les deux tons. Lorsque des accords de septième de dominante s’enchaînent dans un pattern de quintes descendantes comme c’est le cas ici (pattern qui engendre inévitablement du chromatisme), il est difficile de préciser l’endroit exact de l’arrivée du nouveau ton. Ce n’est en réalité qu’à la mesure 15 (6^e mesure à l’exemple ci-dessus) que *fa* mineur s’impose. Mais cette tonalité à peine évoquée, Brahms relance l’énergie de la phrase pour nous emmener en *réb* majeur – l’autre porte de sortie tonale commune lorsque la tonalité de départ est mineure. Ce qu’il y a de remarquable dans ce nouveau déploiement d’énergie, c’est que les deux accords utilisés pour amener le ton de *réb* majeur sont les mêmes que ceux qui ont été utilisés pour amener *fa* mineur (VID et IIID). Mais attention, si à l’écoute ce sont bien les deux mêmes accords, l’orthographe du second a changé¹⁵ ! L’accord VID (en *fa* mineur) est écrit cette fois avec un *dob* alors qu’il avait été orthographié avec un *si* naturel la première fois.

Lors de sa première présentation (avec *si*) il est en réalité, comme le montre le double chiffrage en *fa* mineur à la mesure 6, un accord de **6^{te} augmentée** - accord que Brahms affectionne particulièrement et que nous retrouverons à plusieurs reprises dans cette pièce. Pour rappel, la propriété de cet accord et plus particulièrement dans sa forme « allemande » (ce qui est le cas ici), fait qu’il peut, grâce à un changement d’orthographe, se transformer en une simple septième de dominante et par là même nous faire basculer très rapidement d’une tonalité vers une autre¹⁶.

L’exemple qui suit reprend de manière synthétique cette propriété que Brahms va admirablement exploiter. Il suffit de jouer les enchaînements de l’exemple 13 et de se référer au texte de l’OP 117, pour comprendre ce mécanisme sur lequel nous reviendrons plus tard.

Exemple 13

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system is labeled 'Vers fa mineur' and the second 'Vers REb majeur'. In both systems, a red box highlights the first two chords in the right hand. The first chord in both systems is a triad with notes F, A, and C. The second chord in the first system is a triad with notes F, A, and Bb. The second chord in the second system is a triad with notes F, A, and B. The left-hand staff in both systems shows a sequence of notes: F, A, Bb, and B.

¹³ Dans les exemples, une tonalité majeure est signalée par des majuscules, une tonalité mineure par des minuscules.

¹⁴ A la mesure 2 de l’exemple 11, nous n’avons pas repris le *do* figurant dans l’arpège de la main droite. Bien que pouvant être entendu comme la 7^{ème} de l’accord de *réb*, nous l’interprétons plutôt comme l’appoggiature du *sib* se trouvant dans l’arpège de la main gauche.

¹⁵ Nous entendons par changement d’orthographe les enharmonies.

¹⁶ Cette particularité fonctionne bien évidemment dans les deux sens. Un accord de septième de dominante peut être interprété comme une sixte augmentée.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse harmonique, revenons un instant à l'aspect formel de cette phrase modulante. Nous ayant amenés dans le ton de *fa* mineur, porte de sortie tonale tout à fait acceptable, Brahms aurait pu terminer cette seconde phrase par une cadence parfaite dans cette tonalité. C'est ce que nous avons fait à l'exemple 14 (cadre rouge à l'exemple ci-dessous).

Exemple 14

The musical score for Example 14 consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melodic line features a series of eighth notes and quarter notes, ending with a half note. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A red rectangular box highlights the final measures of the phrase, showing a perfect cadence in F minor.

Mais il aurait également été possible, après l'élan dont nous avons parlé plus haut, de rester en *fa* mineur comme le montre cette autre transformation du texte original.

Exemple 15

The musical score for Example 15 is identical to Example 14, showing a melodic line and piano accompaniment in F minor. A red rectangular box highlights the final measures, indicating a perfect cadence in F minor. The score is presented in two systems, with the second system starting at measure 9.

Les deux versions proposées ici sont pertinentes. La seconde étant d'ailleurs assez commune chez bien des compositeurs classiques et romantiques. Après avoir tenté de cadencer à la huitième mesure (cadence qui a avorté), la phrase reprend un nouvel élan pour cadencer cette fois de manière implacable.

Voici du reste un exemple extrait d'un menuet de jeunesse de Mozart (KV2). Mozart tente ici une première cadence qui échoue à la dernière minute (mesures 19 et 20), mais relance dans la foulée le processus cadentiel qui cette fois se réalisera pleinement.

Exemple 16

Les transformations du texte original de Brahms que nous venons de proposer ont pour seule ambition de montrer *une norme* et par là-même, nous faire goûter davantage l'option choisie par le compositeur.

Terminons l'examen de cette phrase par l'analyse harmonique des dernières mesures de celle-ci.

Exemple 17

(fa) IIIID VID — $b9$ — ||min ??

REb V ID — $b9$ — IV^{min} bII 6te nap.

Le double chiffrage a été réalisé en *fa* mineur (tonalité qui a avorté) ainsi qu'en *réb* majeur, le ton convoité.

C'est le chiffrage en *REb* qui va retenir notre attention et plus particulièrement les trois dernières mesures.

Les notes en forme de losange à l'exemple 17 signalent des accords de figuration.

Le premier accord dans un cadre rouge est l'appoggiature de l'accord IV minorisé entendu au second temps de la mesure, tandis que le second cadre rouge signale un accord de passage destiné à amener le IIb (degré napolitain – cadre bleu). C'est donc, globalement, une grande fonction « sous-dominante » que Brahms fait entendre pour terminer cette phrase. Mais celle-ci, nous l'avons déjà signalé plus haut, nous laisse comme suspendu. Quel est le devenir de cette phrase ? Cette fonction de sous-dominante, qui plus est lorsqu'elle est représentée par le degré napolitain, doit se résoudre sur un accord de dominante – ce que Brahms, nous le savons, fera pour débiter la section « B ». Si nous prenons le temps d'insister sur la chose, c'est qu'elle peut s'avérer déterminante pour l'interprète. En effet, ce pattern harmonique bII – V, même s'il est à cheval sur deux sections, ne doit pas, comme certains interprètes le font parfois entendre, engendrer de

silence entre les deux accords. Idéalement, l'articulation sera brève, éventuellement une courte respiration, car il faut enchaîner¹⁷ !

B

B1 - b1

En début d'analyse, nous avons évoqué l'importance du motif générateur et l'impact que celui-ci a dans la construction thématique de cet intermezzo. Comme l'analyse de « A » l'a montré, il est omniprésent. Le début de la section « B » le livre à nouveau, mais sous une autre forme. Il a en quelque sorte été recyclé.

A l'exemple ci-dessous, nous avons superposé les débuts de « A » et de « B ». La démonstration se passe de longs commentaires.

Exemple 18

Tout y est ! Les couples de cellules au service des motifs (cadre rouge), les cellules imitatives à l'accompagnement (cadre rouge pointillé) et la cellule en augmentation rythmique (cadre bleu). Magnifique et efficace recyclage, car le caractère de « B », malgré toutes ces similitudes, est radicalement différent.

Ce qui caractérise les quatre premières mesures de « B », c'est la verticalisation du texte. Les arpèges qui suivaient les notes de la mélodie à « A » sont maintenant synchrones avec celles-ci. Si cette transformation de la texture mélodique est importante pour la personnalisation de « B », elle n'est pas la seule à agir. En effet, le rythme dans sa globalité est, lui aussi, source de contraste. Ce que Brahms propose ici, et il l'a fait à de nombreuses reprises dans son œuvre, est une forme de désolidarisation ou de déphasage entre la métrique de la mélodie et celle de son accompagnement. Nous parlerions bien volontiers de « dissonance métrique ».

¹⁷ Notre hypothèse interprétative se fonde sur l'analyse du texte, mais aussi sur la partition de la première édition qui ne contient aucune indication particulière. Or, le manuscrit de Brahms, édité en 1973 par Wiener Urtext Edition + Faksimile, Schott/Universal Edition, comporte un point d'arrêt (point d'orgue) entre les deux sections. Brahms l'a-t-il retiré au moment de la première édition ? A l'interprète de décider.

Afin d'être le plus clair possible, nous avons superposé le texte de Brahms et une réécriture qui supprime ce subtil déphasage.

Exemple 19

Brahms fait entendre un temps fort mélodique et un temps fort harmonique arrivant une double-croche plus tôt. Sur le plan de la perception, cette dissonance métrique engendre une sorte de flou. Ce que nous appellerions bien volontiers *une douce incertitude*¹⁸. L'exemple suivant reprend l'organisation mélodique de ce passage ainsi que son analyse harmonique.

Exemple 20

Les couleurs à l'exemple ci-dessus sont associées à différents types d'évènements : Les cadres bleus mettent en évidence les motifs, les cadres rouges en trait plein et en pointillé les cellules et les cadres bleu clair l'augmentation rythmique de la cellule. La répétition du couple harmonique V - I entendu au début de cette section, associés à la répétition des motifs, valide encore un peu plus l'analyse harmonique proposée au tout début de cet intermezzo. Enfin, toujours sur le plan harmonique, le dernier accord est, comme à plusieurs reprises déjà, un accord suspendu. A la dernière croche de la deuxième mesure, le double chiffrage (entre parenthèses) montre que deux analyses sont possibles. Soit nous considérons qu'il s'agit d'un accord du IV soit nous l'interprétons comme un V (les deux étant posés sur une double pédale). Et rien ne nous empêche de considérer les deux accords qui s'enchaînent. Ce qui laisse possibles ces diverses interprétations, c'est la dimension extrêmement contrapuntique de tout ce

¹⁸ Le tout début de la première pièce de cet OP 117 est assez proche de cette idée. En effet, le *mib* joué à la basse au moment de l'anacrouse donne un statut particulier à cette amorce de phrase. Il suffit de jouer ce *mib* grave sur le premier temps de la mesure et poursuivre avec le texte écrit par Brahms pour s'en convaincre.

passage. Nous avons réécrit aux mesures 2 et 3 de l'exemple ci-dessous les deux strates présentes à la main droite.

Exemple 21

Revenons un instant à la problématique de l'interprétation. A la lumière de différentes versions enregistrées, il nous paraît important de montrer combien la dernière mesure de b1 demande de l'attention.

Exemple 22

En effet, nous avons trop souvent entendu des pianistes considérer le *solb* entouré d'un cercle à l'exemple 22, comme l'anticipation du *solb* qui suit. Pour ceux-là, la phrase se termine sur le second *solb*. Or, Brahms a noté très précisément les liaisons qui montrent que c'est bien le premier *solb* qui ponctue la première partie de la section « B ». Le second amorce la suite du discours. Ceci nous paraît vraiment important, car l'énergie du geste musical en est tributaire. Ce sont, nous semble-t-il, les croches de la main droite qui doivent conduire la suite du texte (c1) et non les doubles croches.

B1 - c1

Si le climat de ces quatre premières mesures de « B » contraste avec ce que nous avons entendu précédemment, il est clair que le matériau mélodique utilisé est toujours en rapport étroit avec le motif générateur. Les quatre mesures qui vont nous intéresser maintenant tranchent de manière beaucoup plus radicale avec le passé. Afin de décrire le plus clairement ces quatre mesures, nous avons réécrit le texte sur trois portées (exemple 23).

Exemple 23

Le climat général de c1 est quelque peu plus sombre que celui de b1. Si ce changement d'atmosphère est en partie lié à la registration utilisée par Brahms, l'utilisation du chromatisme et des notes étrangères à l'harmonie y contribue également (strate centrale de la réécriture ci-dessus). Contrairement à b1, les différentes strates de ce passage sont rythmiquement en phases. La dissonance métrique a disparu.

Si la deuxième strate, celle qui propose un continuum mélodique de doubles-croches, semble être la ligne principale, les deux autres voix et plus particulièrement celle du dessus, jouent un rôle tout aussi prégnant. Elles ne sont pas à considérer comme un simple accompagnement, mais bien comme des lignes contrapuntiques. De ces deux voix, apparemment plus secondaires, c'est la partie supérieure qui tient le rôle le plus important. Pour l'interprète, nous l'avons déjà évoqué, c'est sans nul doute la voix qui sera la plus efficace pour conduire cette phrase. Bien que Brahms ait accompagné ces quatre mesures d'une grande liaison, des motifs, qui ne sont pas tout à fait étrangers au motif générateur, se dégagent assez clairement (cadres bleus à l'exemple 22).

Afin de décrire la conduite harmonique de cette partie, nous avons supprimé les notes étrangères (exemple 24).

Exemple 24

Toute cette partie est analysable en REb . Nous avons volontairement placé certains accords dans des parenthèses. Celles-ci montrent que ces accords peuvent être perçus de différentes manières. Au troisième temps de la deuxième mesure, il est possible de

comprendre l'accord comme un I (le *do* étant considéré comme la septième ajoutée). Mais si nous considérons le *do* comme une note amenant le *sib*, l'accord doit se chiffrer VI (ici en premier renversement). De la même manière, le *fa* du premier temps de la troisième mesure peut être compris comme la septième de l'accord IV ou comme une appoggiature de l'accord II (appoggiature qui ne trouve sa résolution que sur le deuxième temps). Enfin, sur le deuxième temps de cette troisième mesure, le *réb* peut être entendu comme la septième de l'accord du deuxième degré ou comme l'approche du *do*, ce qui donne alors un accord VII qui deviendra VIID au troisième temps de cette même mesure. Bref, plusieurs lectures possibles. C'est dans ces ambiguïtés que Brahms affectionne particulièrement, que se situe la richesse harmonique de ce passage. Nous avons également chiffré la fin de cette partie en *sib* mineur. Cette analyse, qui considère qu'il y a un emprunt à cette tonalité (tonalité principale de la pièce), à l'avantage de mettre en évidence la demi-cadence qui clôture c1.

Cette conclusion nous fait penser à Bach et à la manière dont un verset de choral peut, sous sa plume, sortir dans une tonalité inattendue. Du reste, comme le montre l'exemple suivant, cette partie aurait pu rester en *REb*.

Exemple 25

legato espress. e sostn.

B2 – b2 et c2

Le contexte mélodique à b2 et c2 étant pratiquement identique qu'à b1 et c1, nous ne nous y attarderons pas. Par contre nous proposons ci-dessous l'analyse harmonique de ces deux parties.

Exemple 25

espress. e sostenuto

f

REb V I V I ID IV ID IV IID V I

6 7
4 +
Cadence parfaite

Toute cette phrase reste dans le même ton. L'accord IV, qui clôt la quatrième mesure, est préparé par sa propre dominante (ID) - cette dominante occupant près de deux mesures. Le quatrième degré se prolonge ensuite jusqu'au début de la mesure cinq (c2) ou il a une

savoir toute particulière. Celle-ci est occasionnée par les deux appoggiatures très expressives signalées par le cadre rouge (*la* et *mibb*).

Transition.

Sur le plan thématique, la transition est très proche de ce que nous avons entendu dans la section « A ». Le lecteur pourra comprendre assez aisément l'organisation motivique du début de cette réexposition sans besoin de longs commentaires (exemple 27).

Exemple 27

The image displays a musical score for Example 27, consisting of piano and violin parts. The piano part is written in a 3/8 time signature and features several annotations:

- arpégiation**: A label pointing to the initial arpeggiated chords in the left hand.
- etc.**: A label in the left hand indicating a continuation of a pattern.
- verticalisation**: A label above the right hand indicating the verticalization of chords.
- Hémiole**: A label below the right hand indicating a hemiola rhythm.
- arpégiation**: A label pointing to arpeggiated chords in the right hand.

 The score includes various colored boxes: blue boxes highlight motifs in both hands, red boxes highlight specific notes or chords, and a green box highlights a descending melodic line in the right hand. The violin part is written in a 3/8 time signature and includes a blue box highlighting a motif.

Les cadres bleus signalent le motif (construit à partir de deux ou trois cellules) tandis que les cadres rouges montrent l'utilisation de la seule cellule. A l'image de la section « A », tout le début de cette transition utilise l'arpégiation des accords. La verticalisation de ceux-ci, faisant référence à « B », n'arrivera qu'à la mesure 47 (mesure 9 à l'exemple 27). Ce moment fort, le climax principal de cette transition, est également marqué rythmiquement par une hémiole. Nous avons également souligné par un rectangle vert le moment où la partie supérieure fait entendre un mouvement mélodique descendant qui n'est pas sans rappeler ce qui a été entendu aux mesures 7 à 9 – dans les deux cas, c'est sur une longue dominante que le trait mélodique se fait entendre.

Toute cette transition fonctionne sous forme d'imitations où le motif est tantôt descendant (main droite) tantôt montant (main gauche). L'exemple suivant ne reprend que les motifs et les cellules.

Exemple 28

Il n'est pas inutile de jouer ce type de réduction, car les particularités contrapuntiques, mais aussi rythmiques, apparaissent plus clairement. Si la cellule qui alimente le motif est majoritairement faite à partir du modèle « brève-longue » (triple croche suivie d'une double croche, voire d'une valeur plus longue), à partir de la fin de la mesure 46 (8 à l'exemple ci-dessus) les deux notes ont la même valeur (double croche). Sur le plan de la perception, ce nivellement des valeurs a pour conséquence la sensation d'une augmentation rythmique du motif - augmentation qui arrive précisément au moment où l'arpégiation laisse la place à la verticalisation des accords. C'est aussi à ce moment précis que se situe le second et principal climax de cette transition. En jouant cette réduction on lit également plus facilement le travail sur la registration de la main gauche comme, entre autres, les changements d'octaves aux mesures 2 et 5 ainsi que, dès la fin de la mesure 3, l'abandon du motif au profit de la cellule. C'est à ce moment précis que les imitations entre les deux mains se resserrent et amènent efficacement le premier climax. Nous avons également réécrit les mesures 49 et 50 (11 et 12 ci-dessus) afin de faire apparaître les deux strates jouées par la main droite. La strate supérieure se charge de la conduite mélodique (sorte de longue prolongation du motif), tandis que la partie inférieure ne fait entendre, comme la main gauche, que l'arpégiation de l'accord.

Sous la réduction des accords à l'exemple 29 nous avons chiffré toute la trame harmonique de manière monotonale, donc en *sib* mineur – tonalité dans laquelle la réexposition doit (devrait) débiter. Si le chiffrage à partir de la mesure 48 ne pose pas de questions particulières (globalement II – V), ce qui précède mérite de s'y arrêter quelques instants. En effet, les enchaînements réalisés à partir d'une trame aussi chromatique que celle-ci peuvent, à l'aide d'emprunts, être chiffrés de diverses manières. C'est ce qui se trouve sous le trait pointillé.

Exemple 29

sib I V VI VID IVD VII VIID V I ID #VID V₄⁶ min. IIID IID II^{b5} V

DO (V) (I)

sib I V VI (VID) Sib (V) I (ID) sib IIID = [VID] IIID II^{b5} V
6te aug.

LA^b (V) I (ID)

fa IVD IIID V₄⁶ VID = IIID V₄⁶ 7⁺
6te aug.

RE^b IV IVD IIID V IIID VID

Après avoir analysé les premiers accords en *sib* mineur (I - V - VI -VID), nous avons poursuivi le chiffrage en *LA^b*. La transition entre ses deux tonalités se réalise ici par un enchaînement de deux accords de septième de dominante à distance d'une tierce majeure descendante (cercles rouges). C'est ce même mécanisme d'enchaînement chromatique qui nous fait passer en *Sib* et ensuite en *DO*. C'est bien évidemment une « marche harmonique » que fait ressortir cette analyse. Mais le processus s'arrête ici, car c'est un accord de *fa* mineur en position de sixte et quarte qui se substitue à l'accord de attendu de *DO*. Dès lors, cette sixte et quarte pourrait s'analyser, toujours sous forme d'emprunts, en *fa* mineur. C'est ce que nous proposons dans le cadre vert. Nous avons même poursuivi cette démarche en allant jusqu'à faire sortir cette transition en *fa* min (tonalité qui, rappelons-le, a déjà évoquée lors de l'exposition à A2). Mais Brahms, qui ne souhaite plus trop s'égarer tonalement, décide de ramener le ton de *sib* par l'accord de IIID. Cet accord, il aurait pu tout aussi bien l'orthographier avec un *si* naturel et donc sous la forme d'une 6te augmentée. C'est ce que nous avons fait à l'exemple 29 ou les liaisons signalent que c'est le même accord réorthographié. C'est ce que signale aussi le « = » dans le chiffrage.

Avant d'aller plus loin et afin de bien saisir ce qui vient d'être décrit, nous voudrions revenir sur un procédé harmonique que nous avons déjà évoqué plus haut (exemple 13) et qui explique l'enchaînement des deux accords de septième de dominante à distance d'un demi-ton descendant : IIID (que nous avons réinterprété comme un VID) vers IID.

Exemple 30

Ce procédé bien connu des musiciens de jazz est appelé « substitut tritonique ». La règle est la suivante : tout accord de septième de dominante peut être remplacé par sa transposition au triton. Au sein des deux accords (celui de base et sa transposition) c'est l'intervalle de triton commun aux deux accords (triton ou quinte diminuée), qui permet cette substitution. A la première portée de l'exemple 30, l'accord IID en *DOb* majeur se résout sur le V qui lui-même se résout sur I – chemin harmonique tout à fait commun. Le même accord, orthographié avec un *si* naturel à la place de *dob* (accord de 6^{te} augmentée) est considéré, en *fa* mineur, comme un [IID]. Pour rappel, les crochets signalent que la fondamentale de l'accord (ici le *sol* ronde) n'est pas exprimée. Elle est sous-entendue. Autrement dit, ces deux accords parfaitement identiques sur le plan sonore s'analysent différemment selon leurs résolutions. Les deux fondamentales, le *réb* en *DOb* majeur et le *sol* sous-entendu en *fa* mineur, sont bien, comme le décrit la règle énoncée plus haut, à distance de triton. Un accord peut donc remplacer l'autre. Aux deuxième et troisième portées de l'exemple ci-dessus, nous avons réalisé des enchaînements de septièmes de dominante dans un cycle de quintes descendantes (celui que Brahms utilise au début de A2). La première version reprend le cycle des quintes sans la substitution tritonique, la seconde introduit les substituts. Cette substitution d'un accord sur deux engendre alors des fondamentales qui s'enchaînent chromatiquement. Jouer ces deux portées permet de mieux saisir ce procédé assez commun chez les jazzmans, mais aussi chez bon nombre de compositeurs romantiques. Dans le rectangle bleu, nous avons placé côte à côte un accord de F7 et son substitut tritonique B7. Bien qu'il soit assez rare de voir les deux accords se succéder, c'est ce que Brahms nous fera entendre quelques instants avant la coda (mesures 67 à 72).

Revenons à l'analyse harmonique proposée à l'exemple 29. Le regard très détaillé que nous avons porté sur la description des patterns harmoniques n'a en réalité qu'une seule ambition : démontrer que les patterns fondamentaux de la musique tonale sont bien présents. Bien que cette analyse ait une certaine efficacité quant à la compréhension du processus harmonique, notre oreille n'entend pas nécessairement chaque emprunt, chaque microtonalité. Au contraire, nous avons plutôt la sensation d'une zone de turbulence tonale. Un peu comme si, à partir de l'enchaînement d'accords tout à fait balisés, Brahms nous emmenait, momentanément, dans un « no man's land » tonal. Lors de cette transition, ce n'est qu'au dernier moment que cet harmoniste hors pair qu'est Brahms semble vouloir nous amener à la frontière du territoire tonal de *sib* mineur.

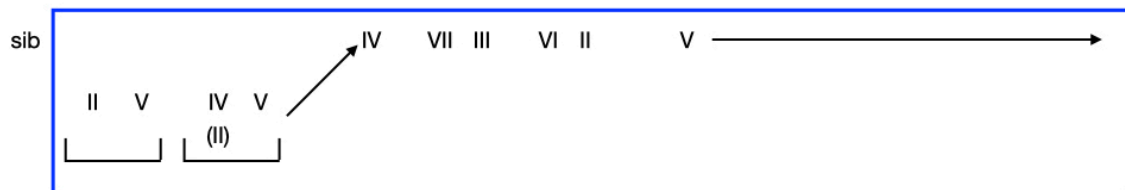
C'est par une longue dominante (jouant le rôle structurant de « suspense à la dominante » - marqueur important des formes classiques) que la tonalité principale semble se fixer afin d'accueillir la réexposition de « A ». Mais si la réexposition est bien au rendez-vous, l'accord de *sib* mineur n'y est pas. Brahms, comme nous allons le voir, nous surprend une nouvelle fois !

A'

A3

L'analyse de la réexposition ne reprendra pas les aspects thématiques déjà largement analysés. C'est plutôt les différences avec l'exposition – différences qui sont principalement d'ordre tonal et harmonique – qui vont nous intéresser.

Exemple 31



Avec ses *dob* et *lab* qui se substituent aux *do* et *la* naturel, l'accord de V, entendu à la fin de la transition, perd sa fonction de dominante. C'est par cette transformation harmonique que s'ouvre la première phrase de la réexposition (A3)¹⁹. Avec l'accord de septième de dominante qui lui succède (septième de dominante sur *sib*), Brahms semble vouloir polariser le ton de *mib* mineur. Cet emprunt pourrait dès lors être chiffré, comme nous l'avons fait pour d'autres exemples, dans cette tonalité de la sous-dominante. Mais il est tout autant possible de chiffrer ces quelques mesures dans la tonalité de *sib* mineur - d'autant qu'à partir de la mesure 4 Brahms laisse se dérouler un pattern de quintes descendantes identique à celui entendu à l'exposition. La manière de chiffrer choisie ici est très habituelle en jazz. Les deux accords (II et V) entendus à deux reprises²⁰ s'accompagnent de crochets placés sous ceux-ci. Ces crochets signifient que le II et le V sont subordonnés (ici au IV). On dira donc : II-V de IV – c'est ce que la flèche signifie. Ce type de chiffrage à l'avantage de montrer l'emprunt à la sous-dominante tout en conservant le ton principal comme base. En dehors du mouvement mélodique signalé dans un cadre vert et qui n'est pas sans rappeler celui entendu à la toute fin de la transition (mesures 49 et 50), c'est, à partir de la mesure 3 de l'exemple 31, le même texte qu'à l'exposition.

¹⁹ C'est exactement le même procédé que Brahms a utilisé à la mesure 46 et sa levée.

L'accord de septième de dominante sur *do* (voir exemple 28) voit sa tierce ainsi que sa quinte bémolisée. Cette transformation fait que l'accord de IID est devenu II^{min b5}.

²⁰ Le deuxième II, bien que très proche du premier, n'a pas sa fondamentale. C'est la raison pour laquelle nous avons chiffré IV et (II). C'est la fonction de sous-dominante qui est le plus important.

A4

Exemple 32

sib [V] I VID bII [VI] bII VII III III IVD [VII] IIID [VID] [bIID] substitut tritonique ! V →

min. 6te aug. 6te aug.

DOb V I [V] I VID II II min.

REb V I I IID V ID IVD min. 6te aug.

FAb VIIID IIID VID IID V 6te aug.

La réexposition de la seconde partie de « A' » (A4 - exemple 32) ne retient de sa première présentation que le premier motif. Brahms décide ensuite de varier le texte. C'est plus particulièrement sur le plan harmonique que la variation s'opère (les variations motiviques étant subordonnées au contexte harmonique). Toute cette séquence est complexe, aussi allons-nous la décrire pas à pas en nous aidant des cadres bleus. Après l'enchaînement [V] – I initial en *sib* mineur, Brahms polarise le ton napolitain (*dob* majeur) par deux enchaînements V – I dans cette tonalité d'emprunt²¹. Bien que nous puissions poursuivre quelques instants le chiffrage en *dob* (ou en *sib* mineur comme le montre la première ligne), nous avons choisi de mettre en évidence l'emprunt à *REb* majeur. Ce choix est, en partie, déterminé par le fait que cette tonalité a été importante (modulation vers cette tonalité à la fin de A2 et ton central de « B »), mais aussi, surtout, parce que les substituts tritonique agissent de telle manière qu'il est possible de prolonger cette tonalité d'emprunt. Au troisième temps de la mesure 5 nous avons remplacé l'accord bâti sur *mibb* par son substitut ayant comme basse *lab* (portées 5 et 6). Cette substitution permet dès lors de poursuivre le chiffrage en *REb* (V, ID et IVD). Mais à partir de l'accord de l'accord de *réb* mineur (I min.), la trame harmonique et tonale bascule encore un peu plus vers les tonalités avec plusieurs bémols. Cette descente vers des tonalités de plus en plus bémolisées conduit même Brahms à utiliser des enharmonies – enharmonies qui ont été supprimées aux portées 5 et 6. Comme le montre le pattern de 5tes descendantes VIIID – IIID – VID – IID – V

²¹ Le second [V] n'a pas sa fondamentale.

(pattern qui tient compte des substitutions écrites aux portées 5 et 6), la tonalité visée à partir d'ici pourrait être *fab* majeur.

Mais comment arrêter cette descente dans ces régions tellement bémolisées et revenir dans la tonalité principale de *sib* mineur ? C'est à nouveau par le procédé de substitution tritonique que Brahms revient dans le droit chemin. En effet et nous en avons déjà parlé, l'accord de *si* septième de dominante (*dob* sans les enharmonies) passe brusquement à la dominante de *sib* mineur. Nous avons placé des cadres rouges pour montrer le triton commun. Ce moment fort, Brahms le met en évidence. Tout d'abord par la nuance *f* au moment de l'arrivée de l'accord de septième de dominante sur *si* mais aussi, voire surtout, par un *rf* sur l'accord de dominante destiné à revenir dans le ton principal. Comme nous l'avons déjà signalé, ce dernier climax est le moment où l'accord substitué et sa substitution s'enchaînent.

Passage particulièrement complexe que celui-ci et dont l'analyse détaillée, comme à la transition, n'a pour seule ambition que de montrer combien les patterns de base de la musique tonale sont bien présents. Les deux cadres verts à la première portée signalent le rapport avec les mouvements mélodiques entendus à plusieurs reprises en fin de phrase. Ceux-ci sont encadrés en bleu à l'exemple 33 qui reprend, selon le modèle de l'analyse paradigmatique, toute la mélodie de cet intermezzo.

Exemple 33

The image displays a musical score for Example 33, consisting of ten staves. The score is annotated with various elements:

- Staff 1:** Labeled **A1** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 2:** Labeled **A2** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 3:** Labeled **b1** in red. An arrow points from this staff to **b2** on Staff 4.
- Staff 4:** Labeled **c2** in red. An arrow points from this staff to **c1** on Staff 5.
- Staff 5:** Labeled **c1** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 6:** Labeled **Trans.** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 7:** Labeled **A3** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 8:** Labeled **A4** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 9:** Labeled **Coda** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.
- Staff 10:** Labeled **Coda** in red. A blue box highlights a specific melodic phrase.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 8/8. The annotations and boxes are used to highlight specific melodic and harmonic features discussed in the text.

Coda

Comme déjà évoqué plus haut, la dernière partie de la pièce, la coda, reprend le matériau mélodique de la section « B » et plus particulièrement les parties b1 et b2.

L'analyse de cette dernière section se fera en deux temps. Le premier est consacré aux aspects mélodiques, le second à l'harmonie.

Exemple 34

Cette coda a deux ambitions. D'une part, réexposer le matériau mélodique de b1 (et b2) et d'autre part le « liquider » afin de pouvoir terminer.

Le matériau thématique se lit aisément via les cadres de couleurs. Le motif, construit ici exclusivement à partir de deux cellules, est omniprésent comme le montre les cadres bleus. Les imitations, à partir d'une cellule, sont elles aussi bien présentes. Ce sont les cadres rouges qui les signalent. Elles sont utilisées, principalement à la basse, sous forme de broderie de la pédale de dominante – pédale de dominante qui accompagne pratiquement toute cette coda. Elles sont également présentes à la partie supérieure qui, de manière très subtile, utilise non seulement la cellule, mais aussi une arpégiation qui rappelle la texture de ce que les parties « A » ainsi que la transition ont fait entendre. Tout y est donc, y compris la prolongation du motif sous sa forme allongée comme nous le signalons dans des cadres bleus à l'exemple 33 (ici dans un cadre vert). Cette coda reprend donc les éléments motiviques entendus précédemment sans en varier les longueurs comme précédemment. Il en résulte que le motif ne se développe plus vraiment et qu'au travers de ses répétitions il finit par s'essouffler. C'est ce que nous entendons par « liquidation ».

Exemple 35

Sib V I bIII [bVIIID] bIII [V] I [VID] IID
6te aug.

péd. dom. → **REb** I [V] I **fa** [IID] V

bIII V I **sib** I V
6te aug.

(fa) VI **mib** IID V

Tout comme sur le plan mélodique, l'harmonie synthétise de manière très subtile les éléments entendus précédemment. En dehors de ses derniers instants, toute cette section peut être analysée en *Sib* majeur. C'est le chiffrage proposé juste sous le texte musical. Mais une analyse utilisant des emprunts s'avère ici particulièrement efficace. C'est grâce à celle-ci que nous pouvons montrer le plus clairement la synthèse, ou plus précisément la récapitulation tonale que Brahms nous propose dans cette coda. Dès la deuxième mesure, un enchaînement [V] – I vient éclairer la tonalité de *REb* majeur²². Un peu plus tard, c'est la tonalité de *fa* mineur qui s'invite pour un court moment. Celle-ci est d'autant plus prégnante que le pattern harmonique propose la chaîne [IID] (sous la forme d'une sixte augmentée) qui se résout à V avant de se poser via une cadence rompue sur l'accord VI - *REb* (encore lui). Enfin, l'enchaînement IID (6te aug.) – V aux mesures 7 et 8 de l'exemple 35, polarise, certes un très court moment, la tonalité de *mib* mineur. Cet accord de dominante en *mib* mineur, qui est aussi la tonique de *Sib* majeur, est ensuite minorisé pour revenir au ton initial de *sib* mineur. Là où cette analyse est la plus efficace, c'est qu'elle met à l'avant-plan des emprunts à des tonalités qui non seulement ont été importantes dans le déroulement tonal de cette pièce, mais qui sont aussi des tonalités qu'il est plus aisé d'expliquer en *sib* mineur qu'en *Sib* majeur. Cette coda met donc en relation la tonalité de *Sib* majeur (mode majeur dans lequel la section « B » était écrite), ainsi que, grâce aux emprunts fait aux IIIe, Ve, et IV degrés, celle de *sib* mineur. Si l'idée de mettre en œuvre ce rapport modal est déjà géniale, la manière dont Brahms la réalise est tout simplement époustouflante.

²² L'accord [V] *do-mib-solb-sibb*, une 7^{ème} diminuée en *REb* (voir * à l'exemple 34), aurait également été chiffrable [V] en *Sib*. Il suffisait de penser l'orthographe de cet accord avec un la naturel à la place du *sibb*.

Brève conclusion.

Arrivé au terme de notre investigation, ce qui important à retenir c'est la manière dont Brahms tisse sans cesse des liens, des relations, au sein des différents paramètres que sont la mélodie, le rythme et l'harmonie. Ce qui est également frappant dans cet OP 117 n°2, c'est la très grande économie sur le plan des matériaux mis en œuvre.

C'est un motif générateur, construit à partir de la répétition d'une cellule, qui alimente pratiquement toutes les thématiques.

Cette cellule est utilisée soit comme procédé de développement du motif, soit comme élément servant à créer une trame contrapuntique et imitative.

La conduite harmonique n'utilise que les patterns de base de la musique tonale. En dehors de la transformation de certains accords pouvant aller jusqu'à nous faire hésiter sur le bienfondé de quelques fondamentales, les accords s'enchaînent le plus souvent par des patterns de quintes.

Le plan tonal global de la pièce est lui aussi relativement économe. Deux tonalités fortes (*si*b mineur et *RE*b majeur) et une troisième évoquée (*fa* mineur), suffisent à l'élaboration du discours. Et ces trois tonalités reviennent également à plusieurs moments sous forme d'emprunts, ce qui constitue une forme de mise en abîme.

S'il est vrai que nous aurions pu sans nul doute faire ce type de constatations dans d'autres œuvres de Brahms, cette deuxième pièce de l'OP 117 nous semble constituer un des exemples des plus parlants. Un ami musicien à qui j'ai demandé de relire ce texte a synthétisé les diverses observations faites dans cette analyse en s'exclamant : *c'est du Brahms !*