

# Le *Finale* du Quintette à cordes opus 88 de Brahms

## Analyses croisées et modèles sous-jacents

Claude Abromont

Surnommé *Frühling's Quintet* (« Quintette du printemps »), le Quintette en *fa* majeur op. 88 est annoncé par Brahms à son éditeur Simrock au milieu d'une lettre du 13 juillet 1882 où il lui assure qu'il n'en a pas encore édité un aussi beau de sa part. Depuis sa création, ce grand enthousiasme manifesté par Brahms est généralement partagé par le public... à l'exception du *Finale*, objet de la présente analyse.

Pour les uns, il s'agit d'un mouvement ironique, voire comique (cf. la communication de Nicolas Meeüs), pour d'autres, son contrepoint quelque peu académique dissipe la souplesse et la fraîcheur des deux mouvements qui le précèdent. Eux seuls justifieraient le sous-titre général. Le troisième mouvement possède pourtant une saveur particulière, exprime de nombreuses idées d'une franche originalité, chacune particulièrement organique, typiques de l'écriture brahmsienne, tandis que le projet poétique poursuivi manifeste une personnalité affirmée. De surcroît, certaines de ses subtilités induisent l'analyste insuffisamment attentif en erreur, conférant un intérêt pédagogique supplémentaire à ce texte.

Pour aborder l'ensemble de ces points, il est utile de commencer par replacer la composition dans son contexte. Tandis que Brahms écrit sa partition, il est plongé dans l'étude des quintettes de Mozart. Il s'intéresse aussi au quintette de Bruckner qui vient de paraître, écrit dans la même tonalité. Il regarde surtout de près le Trio opus 27 n° 2 en *fa* majeur de son ami Heinrich von Herzogenberg. Cette dernière composition semble lui avoir suggéré quelques idées retrouvées dans ce *Finale*, tout particulièrement le principe d'une forme sonate dont le premier thème est fugué et dont le second réintroduit le premier à la façon d'un contrepoint du nouveau thème, en ostinato de croches.

Une autre source est plus étonnante. Brahms revient en effet à certaines de ses compositions sans numéro d'opus de l'année 1854. Il s'était alors laissé gagner par une inspiration de nature baroque. Près de trente années plus tard, il reprend quelques-unes de ces pièces non publiées, les transposant si nécessaire : le thème principal de son mouvement lent cite ainsi, transposée de *la* majeur à *do* dièse majeur, sa Sarabande WoO 5 n° 1, tandis que la seconde partie contrastante de ce même mouvement lent provient, en l'accélérant mais en la maintenant en *la* majeur, de sa Gavotte WoO 3 n° 2. Sous cet éclairage historicisant, le fait de proposer un finale fugué, trait usuel pour une suite du XVIII<sup>e</sup> siècle, gagne une nouvelle perspective.

Les traits généraux du quintette sont représentatifs du langage brahmsien. Le plan tonal, notamment, tout en s'inscrivant pour ses grandes lignes dans le cycle des quintes, utilise plusieurs fois une division de l'octave par tierces majeures : mouvement 1 en *fa* majeur, mouvement 2 en *do* mineur avec une partie contrastante en *la* majeur, finale en *fa* majeur avec un second thème en *la* majeur. Cette grande division générale de l'octave provoque quelques conséquences locales : pendant le développement du finale, une marche ascendante sur un nouveau motif dérivé du second thème franchit une gamme par tons. Il ne lui manque qu'un degré pour être intégrale. L'ensemble propose un effet de strette saisissant (à partir de la mesure 71 : *ré*, 6+6 temps ; *mi*, 5 temps ; *fa*#, 4 temps ; *la*#, 3 temps ; *si*#, 2+2+2 temps).

La forme de cet *Allegro energico* évite les césures brusques et multiplie tuilages et effets d'hémiole. Pour la présenter, j'utiliserai notamment le vocabulaire de James Hepokoski et Warren Darcy et celui de William E. Caplin<sup>1</sup>.

Une analyse mesure par mesure montre :

---

<sup>1</sup> James HEPOKOSKI et Warren DARCY, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2006. William E. CAPLIN, *Classical Form, a theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, 1998. Pour une traduction française de leur terminologie, voir Claude ABROMONT, *Précis d'analyse des formes musicales*, Minerve, 2024.

**Exposition** : début, **1P** (première phrase du premier thème) en *fa* majeur, écriture fuguée ; 3<sup>e</sup> temps de 20, reprise des deux accords pour lancer la section de pont (de type *dissolving*, c'est-à-dire que sa nature modulante ne se dévoile qu'a posteriori), initialement perçue comme **2P** (une seconde idée du premier thème), généré par une variation énergique et plus harmonique du sujet, mais qui se met rapidement à moduler, se révélant une transition (**Tr**) et conduisant à une pédale de dominante en *la* mineur (les mesures 33-34 possèdent la fonction de la respiration qui précède souvent le second thème, la *Medial cesure*) ; 35 avec levée du 1<sup>er</sup> violon, **S** (second thème, III, *la* majeur) est construit comme une *Sentence* (4 mes., idée de base forme tonique, thème nouveau au violon 1 ; 5 mes., idée de base forme dominante, thème en relais entre violoncelle et alto 1 ; 4 mes., idée secondaire vers *III* ; 4 mes., idée secondaire vers *iii* ; 3 mes., idée conclusive) ; en l'absence de matériau conclusif spécifique, la dernière cadence est donc la *Cadence essentielle de l'exposition* (**EEC**).

**Développement** : la section qui lance le développement (mes. 55-63) est caractéristique de ces chutes d'énergie, puis de retours de vitalité qui sont une des signatures de Brahms ; la seconde section (mes. 63-80) joue sur des resserrements de carrures (6, 6, 5, 4, 4, 3, 2, 2, 2) et des modulations par quintes, puis par tons, et s'apparente à un *core*<sup>2</sup>, c'est-à-dire une section nouvelle de quelques mesures introduite pendant le développement et suivie de fragmentations. L'élément thématique proposé est dans l'esprit des arabesques de S, mais avec une variation du sujet par évidement des tétracordes ; la troisième section (mes. 81-90), de style sévère, part d'un canon simple à la blanche sur d et aboutit à un double canon par mouvement contraire ; la retransition (mes. 91-97), transforme d en élément harmonique avec un cycle de tierces au violon 1 qui provient de S (une phrase qui rappelle sa quatrième symphonie).

**Réexposition** : impossible de faire une seconde exposition de fugue, cela serait trop prévisible. Brahms se concentre donc cette fois sur le contrepoint renversable. Deux sections de 4 mesures, en *fa* majeur puis *la* majeur (tonalités de l'exposition brièvement remémorées), avant de retrouver le fil, tant avec la respiration avant le second thème que pour la cadence conclusive, transposée au ton principal, la *Cadence structurelle essentielle* (**ESC**).

**Coda** : de tempo *Presto*, la fin est en deux sections (ce que Hepokoski et Darcy nomment une *coda discursive*), une première plutôt développante, notamment avec la tête du sujet en pizz. (mes. 146-171) ; les cinq accords mes. 172 possèdent un rôle de signal avant la conclusion qui réécrit le sujet en 9/8, dansant, proche de l'esprit d'une gigue.

Fugue et gigue prennent bien sûr tout leur sens historicisant lorsqu'elles sont mises en regard avec les citations du mouvement précédent, celles d'une gavotte et d'une sarabande.

Le sujet, ainsi que le contre-sujet, méritent un regard attentif. Claude Rostand suggère qu'« Après deux accords introductifs décidés, commence l'exposition »<sup>3</sup>. Nombreux sont les analystes qui, comme lui, réduisent le sujet au mouvement de croches débutant sur le troisième temps. Deux constatations permettent de contredire cette intuition : 1) loin d'être seulement introductifs, ces accords reviennent à chaque nouvelle entrée ; 2) lorsqu'on regarde ce que joue l'instrument qui va poursuivre ces deux accords par des croches continues, on voit soit une quarte (T-D), soit une quinte (D-T) descendantes, caractéristique typique de la mutation d'un sujet de fugue.

<sup>2</sup> Terme d'Erwin RATZ repris par CAPLIN, op. cit., p. 141.

<sup>3</sup> Claude ROSTAND, *Brahms*, Fayard, 1978, p. 622.

**Allegro energico**

1. Violine  
2. Violine  
1. Bratsche  
2. Bratsche  
Violoncell

Si Brahms avait écrit son sujet de la façon suivante, personne ne se serait trompé, l'esprit d'un sujet proche de celui de la fugue en *mi* bémol mineur du 1<sup>er</sup> livre du CBT de Bach devenant patent.

etc. etc.

Mais Brahms a été plus astucieux et a varié plusieurs paramètres de son sujet : il a transposé sa tête (S1 dans l'exemple suivant) d'une octave ; il a évidé les blanches tout en renforçant les 2 notes par des accents et des accords. Hormis cela, la mutation est strictement respectée. Par contre, la seconde mutation (*fa-la* contre *do-ré*) ne l'est pas, d'où la fugue à la fois tonale dans S1 et plagale dans S2. L'intention était probablement de rester strict sur l'élément de quarte conjointe *a*, générateur pour P (S est pour sa part plus marqué par les tierces et le chromatisme).

L'élément S1, avec ses valeurs évidées, peut autant servir de signal d'entrée des différents thèmes (1P et 2P) que devenir un motif de basse, comme à la mes. 146 de la coda à l'alto 2. Dès la mes. 67, cette quarte participe à la vertigineuse gamme par tons déjà présentée plus haut (m. 73 et suivantes, de *ré* à *si*)).

Pour aborder le sujet en son entier, vu la complexité des traitements que Brahms lui fait subir, une arborescence sur 4 niveaux a été privilégiée. La nomenclature la plus usuelle en France pour désigner les motifs a été ici utilisée, bien que celle de Jan LaRue<sup>4</sup> aurait été bien indiquée, vu la multiplicité des idées. Niveau 1, on trouve le sujet S complet, sur 4 mesures ; niveau 2, ses quatre incises, S1, S2, S3, S4 ; niveau 3, les quelques cellules génératrices : a, un tétracorde conjoint, b, un tétracorde permuté (si vous tuez a et b, vous obtenez le début de la 1<sup>re</sup> invention de Bach<sup>5</sup>).

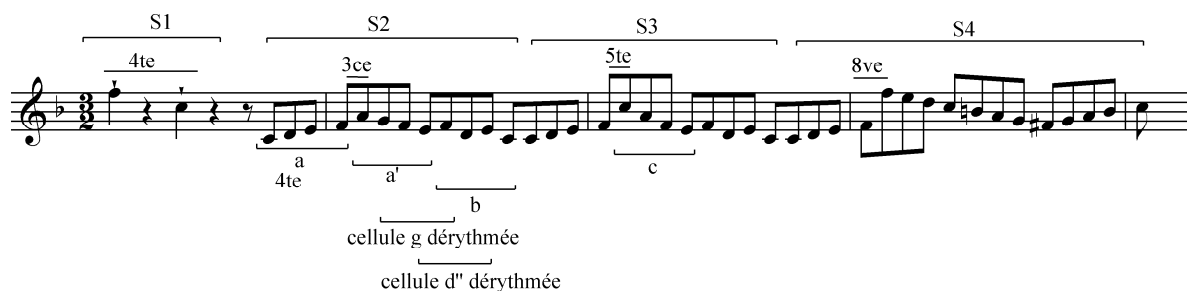
Les cellules d'' et g prises dans le flux des croches peuvent paraître moins convaincantes. Peut-être même n'apparaissent-elles que par hasard. Se résoudre à les noter tout de même est probablement la meilleure manière de montrer jusqu'où il ne faut pas aller trop loin...

Le niveau 4 est le plus passionnant du point de vue compositionnel (les traits horizontaux dans l'exemple) : le sujet fait l'objet d'une extension intervallique, à la quarte descendante initiale, répondent,

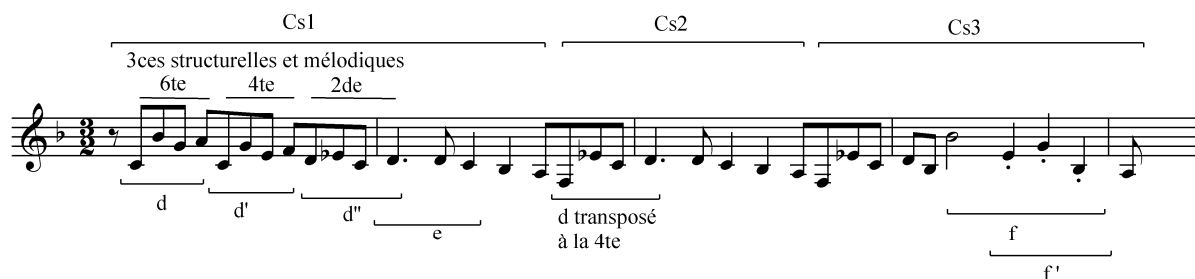
<sup>4</sup> Jan LARUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York, Norton, 1970.

<sup>5</sup> Voir aussi l'aspect combinatoire de tels motifs dans le *Guide de l'analyse musicale*, EUD, 2019, p. 217)

tierce, puis quinte et enfin octave ascendantes. À la fois phénomène de reprise et variation développante. Tous les éléments de ce mouvement sont marqués par ces mêmes tendances d'expansion ou de contraction.



Si l'on part trop tard lors de l'identification du sujet, le début du contre-sujet se dérobe à son tour. Et pourtant, son premier élément, d, est un des plus développé, par exemple dans le double canon par mouvement contraire mes. 88. Et c'est dans son apparition qu'une contraction intervallique a lieu. L'élément rythmique e marque fortement le thème 2P/Tr. L'élément nerveux f est d'une importance plus modérée, bien qu'il serve immédiatement à la prolongation de la dernière entrée de la fugue, en marche et élimination, combiné avec un travail sur S4.



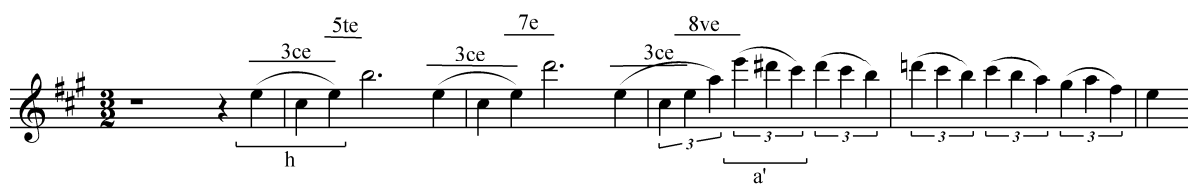
Une transformation emphatique et humoristique de S1 (augmentation créant une attente) et de a (élargi à une montée de trois octaves) annonce l'élément thématique suivant. Ainsi introduit, il est perçu comme thème principal du mouvement. Nouveau paradoxe après celui du début du sujet, il constitue simplement la section 2P de l'exposition, tout en servant au lancement du pont. C'est là toute la subtilité et l'économie formelle du dernier romantisme.



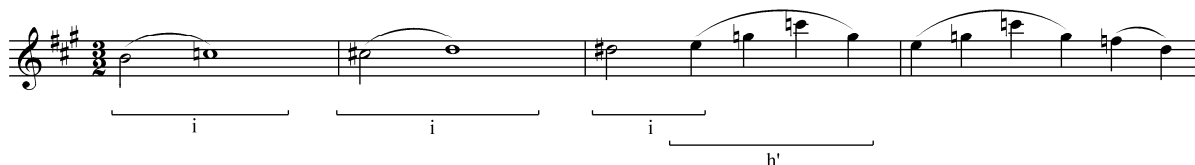
La seconde section du pont joue sur le rythme e à l'alto 2, sur le motif a sous une forme mendelssohnienne dans l'aigu et sur la naissance progressive de la cellule chromatique i de S.



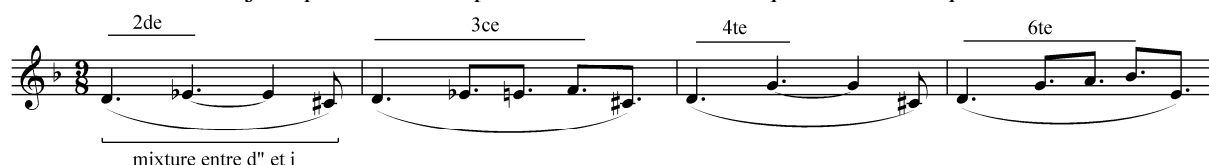
L'idée de base de S est fascinante. Sa carrure, d'abord : 4+5. *A priori*, thème au violon 1 pendant 4 mesures, puis en subtil relai violoncelle-alto 1, pour sa reprise à la dominante. De plus, le sujet revient en tant que contre-chant à l'alto, puis au violon 2. Les 2 dernières mesures servent à la fois d'anticipation de la seconde idée de base de la *Sentence*, et de préparation au début du développement avec la mise en ostinato de a sous sa forme a' avec seulement trois notes descendantes. L'extension intervallique est cette fois quasi expressionniste, avec septième (mes. 35) puis neuvième (mes. 36) en deux sauts, mouvements mélodiques tout à fait exceptionnels en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



La seconde idée, 4+4+3, révèle le tempérament coloriste de Brahms, qui éclaire successivement les notes *ré#-mi* d'un accord de *do* majeur (dans l'exemple), puis de *do#* mineur (lors de la suite).



Le début de la coda semble présenter un nouveau thème au violoncelle (mes. 148). Il provient en réalité d'éléments déjà exposés, animés par l'extension intervallique caractéristique du mouvement.



Ainsi, la variation développante est à l'œuvre presque à chaque mesure, permettant au discours d'avancer en transformant ce qui a déjà été exprimé, tout en restant dans le cadre d'un phrasé clair et articulé, et de formes historiques. Le style, aussi, devient un paramètre de la pensée compositionnelle, oscillant entre synthèse, contraste et ambiguïté.

À première vue, ce mouvement est une fugue sonate énergique bien adaptée à conclure avec brio ce quintette. Un second regard montre que la situation est plus nuancée que cela. Si la mes. 81 est un paradigme de style sévère, la ligne mélodique fluide de la mes. 64 (subtile variation du sujet par omission d'un son dans le tétracorde) montre au contraire la dimension lyrique de Brahms, quand la retransition mes. 91 recherche une véritable suavité harmonique (jouées au piano, sans la partie de 1<sup>er</sup> violon, ces mesures auraient pu inspirer Michel Legrand... voire Claude François). Une autre féconde ambiguïté stylistique est également présente. Ce quintette en trois mouvements ne possède pas de scherzo. Ce *Finale* joue donc également ce rôle : le relai des trois cordes aigües mes. 30 est typique des scherzos arachnéens mendelssohniens.

Enfin, l'aspect populaire est opposé au style savant. L'élément thématique marquant de la mes. 23, avec un soprano et une basse partiellement en octaves parallèles, avec un faux contrepoint de remplissage, est une véritable transformation du sujet en un thème joyeux de finale. Et la déformation rythmique (le trois temps binaire devenant un trois temps ternaire), métamorphose ce thème *in fine*, mes. 174, en gigue endiablée. Le *Finale* du Quatuor K. 387 en *sol* majeur de Mozart propose une même imbrication populaire/savant, ce que ne fait absolument pas Beethoven dans sa *Grande Fugue*.

Pour conclure, une interrogation menée à l'aide d'un éclairage effectué sous l'angle de la théorie de Leonard Meyer enrichira la compréhension du sentiment de complétude ressenti à la fin du mouvement. Si l'on part de l'idée d'implication-réalisation, au *fa-do* descendant initial du sujet, répondait déjà le *do-fa* descendant de sa réponse tonale. Plus encore, *climax* de la partition, le *do-fa* ascendant, geste saisissant au centre de la coda (mes. 172-174), semble clore la question.

Reste pourtant encore un manque sous l'angle du *gap-fill*, une notion désignant le besoin de compléter tout manque, notamment mélodique. Les différents intervalles évoqués plus haut n'intègrent jamais la tierce, *la*. C'est certainement pourquoi l'intervalle de la tête du sujet est revisité lors de l'ultime cadence du mouvement : la première proposition est une chute de tierce exprimée par deux fois, *do-la* (mes. 181-182). Et ce qui lui répond est extraordinaire : un mouvement *la-fa*, logique certes, mais, de même que la tête du sujet avait été transposée d'une octave vers l'aigu lors de l'exposition, *la* est cette fois rehaussé de deux octaves, élaborant un immense saut et proposant une fin péremptoire, non dénuée d'humour.