

# L'Allegro energico du Quintette en *fa* majeur op. 88 de Brahms : quelques remarques à propos des mesures 1–34 (et 35)

Nicolas Meeüs

Les 34 premières mesures du Quintette, jusqu'à la modulation vers *la* majeur à la mes. 35, ont été décrites dans un article de Victor Ravizza<sup>1</sup> comme un exemple de « comique » en musique. C'est un article assez général sur le comique en musique, mais qui prend pour illustration les mesures sur lesquelles je compte m'attarder. Ce que j'en dirai doit beaucoup à cet article, mais pas tout. Quant à savoir si ces mesures sont « comiques », nous en discuterons. Elles sont en tout cas étonnantes.

Je commence par les deux accords du début, mes. 1, qui sont un peu surprenants. Il s'agit simplement de deux accords, I et V en *fa* majeur, mais le premier est en premier renversement (sixte sur *la*), ce qui s'explique peut-être par la fin du deuxième mouvement, qui se terminait en *do*<sup>#</sup> mineur, comme ceci<sup>2</sup> :

*do*<sup>#</sup> mineur : I<sup>#3</sup> VI I<sup>#3</sup> VI *b*II<sup>#3</sup> VI IV  
*fa* majeur : I V

À part l'accord de *ré* mineur (*b*II<sup>#3</sup>), un peu incongru en *do*<sup>#</sup> mineur (il faut sans doute considérer qu'il résulte de broderies dans l'accord de *la* majeur, *do*<sup>#</sup>-*ré*-*do*<sup>#</sup> au deuxième violon et *mi*-*fa*-*mi* au premier alto), les accords s'enchaînent par tierces. C'est ce que j'ai appelé autrefois « harmonie des médiantes »<sup>3</sup>, un développement de la *romantische Terzverwandschaft*, la relation d'un accord (ou d'une tonalité) à son relatif. Alors que dans une échelle diatonique les accords à distance de tierce sont normalement de mode opposé, ici ils sont tous majeurs ; de plus, les tierces entre ces accords sont elles aussi majeures. L'enchaînement complet est donc *do*<sup>#</sup> majeur, *la* majeur – *fa* majeur (dans le dernier mouvement), au total un triton. Il y aura une nouvelle modulation vers *la* majeur aux mes. 34-35, mais moins brutale.

<sup>1</sup> Victor RAVIZZA „Möglichkeiten des Komischen in der Musik. Der letzte Satz des Streichquintetts in F dur, op. 88 von Johannes Brahms“, *AfMw* XXXI/2, 1974, p. 137-150.

<sup>2</sup> Dans mon chiffrage, tous les chiffres romains sont en capitales. L'usage de chiffrer les accords mineurs en chiffres romains bas de casse est tardif. Schenker et Schoenberg, qui ont été les premiers à chiffrer systématiquement en chiffres romains, n'utilisent que les capitales. Il suffit de lire la partition pour voir si les accords sont majeurs ou mineurs : le chiffrage n'a pas pour but de remplacer la partition, seulement de l'expliquer.

<sup>3</sup> Nicolas MEEÛS, « À propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'œuvre de Debussy », *Mélanges de musicologie (Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain UV)*, Louvain, 1974, p. 27-36. Voir aussi Nicolas MEEÛS, « Le Prélude à L'Après-midi d'un faune : une analyse harmonique », *Analyse musicale* 13, 1988, p. 81-87.

Après la fin du deuxième mouvement *ppp*, le troisième mouvement débute (on le voit ci-dessus) par deux accords *f*, probablement en coups d'archet tirés (il me semble que c'est ce que les trois notes au violon 1 et à l'alto 2 suggèrent, – les violonistes nous diront ce qu'ils en pensent). Cette « ponctuation » se répètera plus loin. Ensuite, la partie d'alto 1 paraît présenter un sujet de fugue (mes. 1<sup>3</sup>–4<sup>2</sup>), affirmant la dominante et la tonique de *fa* majeur, avec une réponse, mes. 5<sup>3</sup>–8<sup>2</sup>, après la reprise de la « ponctuation » à la mes. 5<sup>1-2</sup>, un peu inattendue dans une fugue ; on pourrait considérer qu'elle termine le sujet en complétant le groupe de quatre mesures (ou encore considérer que le sujet débutait dès le début de la mes. 1, par la « ponctuation » – laissons la question ouverte). En outre, la réponse n'est pas à la dominante (*do* majeur), comme ce serait le plus souvent le cas dans une fugue, mais à la sous-dominante (*si*, majeur).

**Allegro energico**

Ce qui explique cette réponse inhabituelle, c'est peut-être le motif initial du sujet, *do-ré-mi-fa*, qui ressemble à celui du début du sujet de la fugue en *do* majeur du Premier volume du Clavier bien tempéré de Bach, mais qui en diffère parce que le même motif initial, *do-ré-mi-fa* est ici en *do* majeur, alors qu'il est en *fa* majeur chez Brahms. Le parcours du sujet est de  $\hat{5}$  à  $\hat{1}$  chez Brahms, au lieu de  $\hat{1}$  à  $\hat{4}$  chez Bach ; chez Brahms, sujet et réponse commencent à  $\hat{5}$ , en *fa* puis en *si*, alors que chez Bach, elles commencent à  $\hat{1}$  en *do* puis en *sol* majeur.

Ravizza montre d'autres analogies moins convaincantes entre le sujet de Brahms et des sujets du Premier volume du Clavier bien tempéré. Il indique par exemple (p. 143) que le sujet de Brahms comporte trois énoncés semblables, *do ré mi fa* (voir ci-dessus), qui rappellent ceux du sujet de la fugue en *do* mineur, où un motif (*do-si-do*) est aussi répété trois fois :

Chez Brahms, les trois motifs arpègent l'accord de *fa* majeur (*do ré mi fa la* | *do ré mi fa do* | *do ré mi fa fa*) alors que chez Bach ils parcourent l'accord en descendant (*do - la*, | *do - sol* | *do - la*, *sol fa mi*)

Ravizza signale (p. 146)

le sujet de la fugue en *mi* majeur, dont le sujet et la

réponse commencent eux aussi par une « ponctuation » de deux notes ; le cas est assez différent puisqu'ici les coups sont brefs, à une seule voix, non accentués, et font partie du sujet lui-même ; celui au début de la réponse disparaît un peu puisque sa première note est aussi dans le sujet. Ce qui est plus frappant par contre, c'est que, comme chez Brahms, le sujet continue après les deux coups par une montée de quarte de  $\hat{5}$  à  $\hat{1}$  (*si-do#-ré#-mi*) en *mi* majeur ; la réponse enchaîne une quinte plus haut, à nouveau de  $\hat{5}$  à  $\hat{1}$  (*fa#-sol#-la#-si*), en *si* majeur. Ces similitudes avec des sujets de Bach ne sont peut-être pas entièrement convaincantes en elles-mêmes, mais leur nombre est troublant et on a peine à croire qu'elles soient toutes fortuites : Brahms devait bien connaître le Clavier bien tempéré.

Un autre aspect surprenant chez Brahms est le contrepoint entre le sujet et le contre-sujet. Normalement, il devrait être assez savant, même si ces quelques notes ne permettent pas une grande complexité.

Mais ici, si on compare la première réponse et le premier contre-sujet (mes. 5<sup>3</sup>-8<sup>1</sup>), on voit

qu'elles se suivent en sixtes parallèles, *si-la-sol-fa* (deux fois) au sujet, au-dessus de *ré-do-si-la* (deux fois) au contre-sujet. Même les sauts de quarte au début du sujet sont suivis à la sixte inférieure au contre-sujet. Pour la troisième entrée, le violon 1 reprend le sujet en *fa* majeur, le violon 2 le contre-sujet, toujours en sixtes parallèles aux mes. 10-11, et l'alto 1 complète les harmonies ; les deux accords de ponctuation reviennent aux premiers temps de la mes. 13. Ensuite, pour la quatrième entrée, la réponse du sujet est à l'alto 2 et au violoncelle en octaves parallèles, le contre-sujet au violon 1 (toujours en sixtes, dans une disposition de complexité croissante où le caractère de fugue s'efface (mes. 12<sup>3</sup>-16<sup>2</sup>).

Les mesures suivantes sont comme un interlude. La « ponctuation » revient (mes. 20<sup>3</sup>-21<sup>2</sup>) dans une disposition rythmique inattendue, les deux coups espacés de deux temps (quatre noires) puis le sujet semble repris, mais en octaves aux cinq instruments.

La montée d'une



