



Terminale L spécialité - Sessions 2019 et 2020

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Octuor à cordes. Mib majeur, op20 (1825, à l'âge de 16 ans) « Allegro moderato ma con fuoco » (14'27) seulement le 1er mouvement est au programme)

Telis Hendeloftha Southody

Cours réalisé par Florence Blanc-Canty et Nicolas Vernier - Académie de Créteil



Plan du cours

I Généralités et repères biographiques sur Felix Mendelssohn illustrés d'écoutes musicales

- 1 Généralités sur la musique à l'époque romantique
- 2 Félix Mendelssohn sa vie
- 3 Félix Mendelssohn son œuvre

II. Analyse de l'œuvre au programme

- Il 1 Place de l'octuor opus 20 dans l'histoire de la musique de chambre
- 2 Différents modes de jeu des cordes et structure générale de l'Octuor entier
- Il 3 Analyse détaillée à partir des thématiques du programme du 1er mouvement
 - * Musique, timbre et son
 - * Musique, rythme et temps
 - * Musique, arrangement et interprétation

Ressources

Présentation réalisée par Caroline Vives et Régis Daniel

https://disciplines.ac-toulouse.fr/education-musicale/octuor-opus-20-de-mendelssohn

De nombreuses émissions sur France Musique

https://www.francemusique.fr/emissions/chefs-d-oeuvre-et-decouvertes/mendelssohn-octuor-cordes-en-mi-bemol-mai-op-20-20213

Sites de la Philharmonie de Paris

Presentation des options : http://metiers.philharmoniedeparis.fr/bac-musique-option-lourde.aspx

Les œuvres du bac 2019 : http://edutheque.philharmoniedeparis.fr/bac-musique-2019.aspx Autour de Mendelssohn : http://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0038902-biographie-de-felix-mendelssohn-bartholdy.aspx

Remerciements à Brigitte François-Sappey pour les nombreuses précisions apportées lors de sa conférence du 10 octobre 2018 à Paris

I. Généralités et repères biographiques sur Felix Mendelssohn illustrés d'écoutes musicales

I. 1 Généralités sur la musique à l'époque romantique

Définition: Le XIX^e siècle marque le début d'une nouvelle ère, désignée sous le terme de **Romantisme**. Ce mouvement se manifeste partout en Europe et dans tous les domaines artistiques (poésie, peinture, musique, architecture...).

Le terme même de Romantisme est né d'un courant littéraire allemand des années 1800/1830 (avec des auteurs comme Tieck, Novalis), il évoque très vite les domaines de <u>l'irrationnel</u>, du <u>fantastique</u>, du <u>rêve</u>, des <u>sentiments</u>, de la <u>sensibilité</u>...

Sur le plan historique, c'est un siècle riche en événements : après la Restauration (1814/1815) se succèdent les Révolutions de 1830 et 1848 qui embraseront l'Europe entière. En revanche, sur le plan économique, on assiste à la Révolution industrielle amenant dans la foulée le développement du machinisme et du chemin de fer. Pour ce qui touche le monde artistique en général, c'est la bourgeoisie qui le fait vivre, surtout le domaine musical.

Le Romantisme musical est avant tout un mouvement révolutionnaire. Cependant, l'encrage du passé dans les mentalités est très fort et des compositeurs tels que Schubert, Schumann ou Brahms ne peuvent s'en détacher totalement.

Le romantisme recherche l'intimité, aussi bien dans les émotions musicales que dans les salons, et en même temps, le développement de la facture instrumentale (+vite, + fort, + juste, + aigu et + grave) pousse paradoxalement à la virtuosité et à l'évolution de la matière sonore : l'orchestre gagne en importance, le piano acquiert un nouveau volume sonore.

Le statut du musicien évolue lui aussi. Depuis le XIII^e siècle, le musicien a toujours été dépendant d'une organisation, dont la plus importante était l'Église. Toutes les œuvres composées jusqu'alors n'étaient que des commandes, avec un but précis; Bach était soumis à des cours, Haydn au comte d'Estherazy, Mozart seul faisant office de musicien libre ne dépendant plus d'une quelconque organisation alors que ses œuvres étaient toujours des commandes. Beethoven est l'héritier de tout cela et en mettant l'aristocratie à son service, et non plus l'inverse, il devient un musicien libre et dépendant.

Toutefois, le musicien romantique excellera dans plusieurs domaines autres que la composition : interprètes (Chopin, Liszt, Paganini), écrivains (Berlioz, Schumann, Wagner), théoriciens (Berlioz), chef d'orchestre...

Extraits du film sur Beethoven *The Genius of Beethoven*



- 01_Sonate pour pianoNo.14 Mvt. 3

- 02_Beethoven contre Steibelt

Extrait du film sur 03_Paganini The Devil's Violinist (le violoniste du diable) Caprice n°24

De ce fait, l'artiste va s'isoler et se réfugier dans ses valeurs, nationales ; c'est pourquoi on retrouve un profil national bien spécifique à chaque pays avec le Romantisme mais que celui-ci voit en même temps la difficulté de situer un compositeur dans un style national précis et cela même si une grande importance est accordée à la chanson populaire.

On peut distinguer plusieurs phases dans la musique du XIXº siècle : 1820/1830, les débuts du romantisme ; 1830/1880, apogée ; 1880/1900, le post-romantisme également appelé romantisme tardif.

Durant ces différentes phases, la musique est au centre de l'art, car grâce à toute sa palette, elle peut rendre toutes les nuances d'expression et de sentiments, et en particulier grâce à l'instrument, car le romantisme est le siècle de la musique instrumentale. Paradoxalement encore, à cette musique pure, il confrontera la musique à programme dans laquelle l'inspiration littéraire est de première importance.

De manière générale, le romantisme adopte tous les genres de l'époque classique en les transformant et adaptant, mais en invente de nouveaux : pièce brève pour piano, le lied, le poème symphonique, le drame musical. Sur le plan du langage musical, les compositeurs développent l'harmonie (allant parfois aux limites de l'atonalité par l'usage de chromatismes, altérations ou enharmonies), la mélodie (qui doit peindre les sentiments), le rythme (superposition de duolets et triolets par exemple) et se sent très attiré par des timbres instrumentaux proches de la nature (cor de chasse, flûte, clarinette). Bref, un langage musical plus complexe ne pouvant mener, dans tous les domaines, qu'à des points de rupture.

I. 2 Felix Mendelssohn: sa vie

* Prédispositions parfaites :

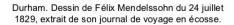
- Felix Mendelssohn naît le 3 février 1809 à Hambourg dans une famille aisée et cultivée.
- Génie précoce, comme Mozart, il recevra avec sa sœur Fanny, elle aussi compositrice, une éducation complète et de grande qualité.
- Pianiste, organiste, violoniste, chanteur... Félix fit ses début comme pianiste à 9 ans, et de compositeur à 10 ans. À 12 ans, il avait déjà plusieurs œuvres à son actif (fugues, symphonies pour cordes, opéras!).
- Il écrivit son Octuor opus 20 à l'âge de 16 ans, œuvre témoignant de sa pleine maturité ; le violoniste Daniel Hope écrit « l'octuor est certainement l'une des plus grandes œuvres jamais écrites par un adolescent ».
- Sa réputation n'était pas limitée à la composition. Dès l'adolescence, il était un des meilleurs pianistes de son temps, et devint bientôt un chef d'orchestre célèbre.

* Une éducation exceptionnelle

- Il grandit à Berlin où son père, Abraham, est banquier prospère. Il est le 2ème d'une famille de quatre enfants.
- Leur mère musicienne de renom, Léa Salomon, leur enseigne le piano.
- Léa et Abraham, désirent que leurs enfants s'insèrent parfaitement dans la société et leur offrent une éducation sans faille. Latin, grec, français, anglais, italien, littérature, philosophie, histoire, musique, dessin : Felix bénéficie des cours des meilleurs précepteurs et se montre étonnement doué dans tous les domaines.

Dessins et peintures réalisés par Mendelssohn







La Thomasschule et la Thomaskirche de Leipzig (1843)



Vue de Lucerne (Suisse) 1847

- Lorsqu'il apparût que la religion juive de Félix pouvait être une barrière pour le futur de sa carrière, son père convertit la famille au protestantisme, et ajouta le nom de Bartholdy pour distinguer sa branche familiale.

* Les années d'apprentissage (> 20 ans, 1829)



Felix Mendelssohn (12 ans), par Karl Begas,

- Il pratique le piano, l'orgue, le violon et le chant.
- Il étudie la composition avec Carl Friedrich Zelter (1758-1832), qui l'initie à l'art rigoureux du contrepoint. Sûr du potentiel de son élève, Zelter le présente au célèbre <mark>écrivain Goethe</mark> (1749-1832) qui admire les talents du jeune prodige et le compare à Mozart ; il voit en lui le futur génie de la musique allemande [la famille Mendelssohn a toujours été proche des grandes figures de la philosophie -son père est ami avec Kant- et de la littérature allemande.]
- Le jeune Felix compose des œuvres d'une perfection étonnante pour son âge :
 il compose pour son père son 1er opéra à 12 ans,
- > parmi ses nombreuses œuvres de jeunesse, on peut particulièrement remarquer sa Symphonie n° 1 et son Octuor à cordes, terminés vers l'âge de 16 ans seulement. > À 17 ans, il impressionne le monde artistique par son premier grand chef-d'œuvre, Le Songe d'une nuit d'été.
- Trois ans plus tard, c'est en tant que chef d'orchestre qu'il impose son talent en ressuscitant brillamment un compositeur presque oublié du grand public : Johann Sebastian Bach, en 1829, il dirige la Passion selon Saint Matthieu qui fait date dans le mouvement de redécouverte de la musique ancienne.



- 04_Symphonie n° 1 en ut mineur (1824, à 16 ans)

De facture classique :

- > formation typique de Mannheim (cordes + 2fl, 2htbs, 2cl, 2fg + 2 tp, 2 cors + 2 timbales)
- > Elle comporte les quatre mouvements traditionnels :
 - I. Allegro di molto: brillant et dynamique, de forme sonate;
 - II. Andante: lyrique, de forme lied;
 - III. Allegro molto à 6/8 (en guise de menuetto), rappelant, par son caractère syncopé, celui de la Symphonie n°40 de Mozart, IV. Allegro con fuoco: débutant en ut mineur, mais s'achevant en ut majeur, très dynamique, comportant un remarquable fugato.



- 05_Le Songe d'une nuit d'été... (17 ans) Chef d'œuvre !! Vidéo de présentation

En 1826, Mendelssohn compose l'Ouverture du Songe d'une nuit d'été à dix-sept ans, après avoir lu la traduction allemande du chefd'œuvre éponyme de Shakespeare. Il en saisit toute la dimension poétique et parvient admirablement à la retranscrire dans une œuvre que Schumann définit comme « un ruissellement de jeunesse ».

Pièce symphonique en un seul mouvement pour cordes + 2fl, 2htbs, 2cl, 2fg + 2 tp, 2 cors, 1 ophicléide ou tuba + 2 timbales

En 1843, sur la demande du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, Mendelssohn reprend la pièce de Shakespeare pour composer cette fois toute une musique de scène dans le but d'accompagner la représentation de cette féerie dans le nouveau palais du roi à Postdam. Le succès fut grandiose et immédiat.

* Les années de voyage (> 20 ans à 26 ans, 1829 à 1835)

- Alors qu'il pourrait entamer une brillante carrière, il préfère compléter son éducation en parcourant l'Europe : Angleterre,
- Il revient enrichi de ses séjours et de ses multiples rencontres (Berlioz à Rome, Donizetti à Naples, Chopin et Meyerbeer
- Il rapporte également des esquisses de sa Symphonie n° 3 « Écossaise », ainsi que des œuvres inspirées de ces voyages telles que l'ouverture Les Hébrides (ou La Grotte de Fingal) et sa Symphonie n° 4 « Italienne ».



- 06_*Symphonie n° 3* en la mineur op. 56« Ecossaise » (entre 1829 et 1842)

Le jeune musicien en a eu l'idée lors d'un voyage en Grande-Bretagne où il se fit apprécier par l'entourage de la future reine Victoria. Une histoire raconte que c'est en voyant la chapelle mortuaire de Mary Stuart, envahie par les herbes et le lierre, qu'il eut l'inspiration de la symphonie. Interrompu dans sa composition par un voyage en Italie, il ne reprend cependant la partition que douze ans plus tard, pour finalement l'achever en 1842 à Londres. La nouvelle symphonie, qui en raison de sa naissance datant de 1829, porte le numéro 3 dans la liste des symphonies de Mendelssohn, fut créée le 3 mars 1842 à Leipzig où elle remporta un franc succès. Elle fut applaudie par la reine Victoria à qui l'œuvre a été dédiée, le 13 juin suivant.

Aujourd'hui, la Symphonie écossaise est l'une des œuvres orchestrales les plus connues de Mendelssohn.



- 07_Les Hébrides (ou la Grotte de Fingal) (1830-31, à 21 ans)

Les Hébrides ou la Grotte de Fingal, opus 26, initialement intitulée L'Île solitaire, est une ouverture. Le thème de cette pièce symphonique, élaboré en Écosse durant l'été 1829, évoque le souvenir d'une excursion que le compositeur avait faite à l'île de Staffa, où se trouve la célèbre grotte de Fingal. L'œuvre fut remaniée à Paris en 1832 et prit alors son titre définitif.

Les idées musicales de ce morceau nous font partager la mélancolie des paysages écossais. Cependant, cette œuvre n'a rien d'une musique descriptive. Elle relève, selon Marc Vignal, d'« une vision impressionniste avant la lettre » et constitue comme « le premier grand tableau marin de la musique romantique ».

La première représentation de l'œuvre eut lieu à Londres, le 14 mai 1832, sous la direction du compositeur. Son exécution dure approximativement 10 minutes.

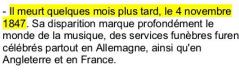
La Grotte de Fingal en Ecosse



- Il choisit alors de rester en Allemagne mais gardera une affection particulière pour l'Angleterre, où il retournera dix fois par la suite pour de nombreux concerts.

* Une carrière multiple (>26 ans à sa mort 38 ans, 1835 à 1847)

- Pianiste, compositeur, chef d'orchestre : il n'a de cesse de travailler, d'une part à la composition, de l'autre à la valorisation du répertoire de la musique allemande, aussi bien « ancienne » (Bach, Haendel, Mozart, Haydn) que « nouvelle » (Schubert, Schumann, Liszt...). Ses programmations audacieuses cherchent à établir une première vision historique de la musique allemande.
- Il se partage entre :
- > Leipzig où il dirige le prestigieux orchestre Gewandhaus (qui est l'un des 1ers et plus prestigieux orchestres d'Europe. On lui en confie la direction en 1835 alors qu'il n'a que 26 ans)
- > et Berlin où le roi Frédérique-Guillaume IV le charge de réorganiser la vie musicale.
- Célèbre dans toute l'Europe, il effectue aussi de nombreuses tournées.
- Son mariage (en 1837) avec Cécile Jeanrenaud (fille d'un pasteur) est heureux, mais son travail le tient le plus souvent éloigné de son foyer et de leurs quatre enfants.
 - Portant un vif intérêt à la pédagogie, il crée en 1843 le conservatoire de Leipzig (il y enseigne, auprès de Schumann et du violoniste Ferdinand
 - Le rythme infernal de travail qu'il s'imposait allait gravement nuire à sa santé délicate.
 - La mort de sa sœur, Fanny, en mai 1847 le touche violemment, comme en témoigne le Quatuor en fa mineur composé en son hommage et chargé d'une force et d'une émotion particulières ; dès lors, il déclina lentement.
 - monde de la musique, des services funèbres furent



10 petites choses que vous ne savez peut-être pas sur Félix Mendelssohn: https://www.francemusique.fr/musique-classique/10petites-choses-que-vous-ne-savez-peut-etre-pas-sur-felix-

mendelssohn-38229



Leipzig peint par Felix Mendelssohn



I. 2 Felix Mendelssohn: son œuvre

Felix Mendelssohn est connu pour le raffinement de ses œuvres, leur poésie, l'originalité et la subtilité de ses couleurs orchestrales. Sa rigueur formelle qui, dans un XIX^e siècle romantique où les artistes cherchent à bousculer et renouveler les formes, tranche par son classicisme. Il aborde de nombreux genres musicaux:

- > Pièces pour piano : Pianiste hors pair, admiré par les plus grands virtuoses de son temps, il ne privilégie pas pour autant l'instrument
- les Lieder ohne Worte (« Romances sans paroles »), 8 livres (de 1829 à 1845) ou les Variations sérieuses en ré mineur op. 54 (1841).



- 08_ les Lieder ohne Worte (« Romances sans paroles »), 8 livres (entre 1829 et 1845) ; Chanson de Printemps

Les Romances sans paroles (Lieder ohne Worte en version originale allemande) sont 50 pièces pour piano composés par Felix Mendelssohn à différentes périodes de sa vie, et regroupées sous forme de huit recueils publiés entre 1830 et 1868. Cinq d'entre eux sont dédiés à des femmes. Ces pièces forment un idéal lyrique de la musique pour piano qui doit chanter. La Romance sans parole prend l'expression de la liberté, c'est un plaisir pur, de forme libre. Peu appréciées au début, elles furent livrées peu à peu à la demande de l'éditeur. La forme correspond à celle des lieder chantés, souvent en forme A B A.

Les "Romances sans paroles " sont une invention personnelle de Mendelssohn.

La Chanson de printemps est une des plus célèbres d'entre toutes. Elle fut offerte à Clara Schumann pour son anniversaire en 1843. Elle fait partie du cinquième cahier.

> Musique de chambre :

- * Octuor à cordes en mi bémol majeur op. 20 (1825).
- * Trio n°1 en ré mineur pour piano, violon et violoncelle (1839)



- 09_ Trio_n°1_ré mineur (1839)

- * 7 quatuors à cordes dont le dernier, le Quatuor en fa mineur op. 80 (1847) est dédié à sa sœur Fanny.
- 10_ Quatuor à cordes n°6 en fa mineur (1847)

Importance de 3 œuvres de musique de chambre au regard de l'Octuor opus 20

- 1. Quatuor avec piano n°1 en do mineur (1822)
- 2. Sextuor pour piano et cordes en ré majeur opus 110 (1824)
- 3. Quintette à cordes n°1 opus 18 (1826)

> Musique vocale :

- il compose un opéra dans sa jeunesse, mais, par la suite, n'écrira plus pour la scène lyrique.
- Néanmoins il créera de belles pages de musiques religieuses, en particulier 2 remarquables oratorios : *Paulus op. 36* (1834-1836) et *Elijah op. 70* (1846).



- 11_ Extrait de l'oratorio Paulus (1834-36)
- de très nombreux lieder (de 1820 à 1847).
- > Musique symphonique : souvent inspirée par ses nombreux voyages ; nous reconnaissons là le romantisme avéré du musicien. Son orchestration est d'une grande clarté, avec souvent un équilibre des différents pupitres. Bien qu'il s'inspire d'idées extra-musicales, celles-ci s'expriment toujours dans des formes classiques consacrées (comme la forme sonate)
- l'ouverture Les Hébrides op. 26 (ou La Grotte de Fingal) (1832),
- 5 symphonies dont la Symphonie n°3 « Écossaise » op. 56 (1930-1952) et la Symphonie n°4 « Italienne » op. 90 (1833),
- Concerto pour violon en mi mineur op. 64 (1844)



- 12_ Extrait du Concerto pour violon (1844)
- l'Ouverture op. 21 (1826) et la musique de scène op. 61 (1843) du Songe d'une nuit d'été.



II. Analyse de l'œuvre au programme

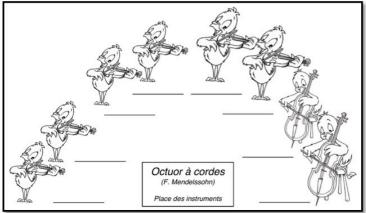
II. 1 Place de l'octuor opus 20 dans l'histoire de la musique de chambre

- En 1825, lorsque Félix Mendelssohn compose son Octuor opus 20, Beethoven, Schubert et Weber sont encore vivants et actifs.
- Franz Schubert a déjà écrit son propre Octuor en fa majeur en 1824, mais contrairement à Mendelssohn, il y mélange des instruments à vent (clarinette, basson, cor) et des cordes (2 violons, 1 alto, 1 violoncelle et 1 contrebasse).



11 Extrait de l'octuor de Schubert

- On retient un autre « octuor à cordes » avant celui de Mendelssohn : le double quatuor de **Louis Spohr** de 1823 mais la conception est différente... celui de Mendelssohn est écrit dans l'esprit d'un seul groupe de musiciens où les 8 musiciens jouent ensemble d'un bout à l'autre, tandis que celui de Spohr est pour 2 quatuors réunis pour s'opposer, dialogue ou se compléter.
- Disposition possible pour l'octuor de Félix Mendelssohn
- Ainsi, Octuor opus 20 de Mendelssohn est le <u>1^{er} du genre utilisant uniquement des instruments à cordes</u> et conçu pour un groupe de 8 instrumentistes; en plus de cette nouveauté, elle reflète une grande maturité.
- Schumann disait au sujet de cet octuor : « Ni dans les temps anciens, ni de nos jours, on ne trouve une perfection plus grande chez un maître aussi jeune »
- Mendelssohn a toujours considéré la musique de chambre comme capitale ; il écrit que le piano ne l'attire pas et « les sonates pour violon, alto, les quatuors... l'intéressent davantage »



II. 2 Structure générale de l'Octuor et du mouvement

Ce chef d'œuvre du jeune Mendelssohn est une œuvre qui se compose de 4 mouvements (dont seul le premier est au programme du bac) :

- Allegro moderato ma con fuoco
- Andante
- Scherzo (allegro leggierissimo)
- Presto

Avant d'entrer dans le contenu détaillé de ce premier mouvement (seul au programme), il faut écouter les autres mouvements afin d'avoir une vision globale de l'œuvre et de ses 4 mouvements.

Les épreuves du bac étant centrées autour de l'écoute, l'analyse de l'œuvre s'appuie à la fois sur les repères temporels (le minutage du mouvement) et sur les numéros de mesures (pour mieux se repérer dans la partition). Attention, les interprétations n'étant pas toutes jouées avec le même tempo, il faudra s'appuyer sur la version du <u>quatuor Emerson</u> qui signe en 2005 une version surprenante de l'œuvre en enregistrant en multipiste (chaque musicien joue les deux parties de son instrument dans 2 enregistrements séparés, ce qu'on appelle le re-recording).

II.2.1 Autour de la forme sonate

Afin de mieux appréhender l'œuvre de Mendelssohn, quelques rappels sont nécessaires, notamment au niveau de la forme sonate.

Dans le domaine musical, le mot « sonate » représente deux éléments bien distincts ; c'est à la fois :

- un **genre musical**, c'est-à-dire une œuvre de musique de chambre (petit effectif) écrite pour un ou plusieurs instrument(s) : ex. **S**onate pour piano (piano seul), **S**onate pour violon et piano (donc 2 instruments) ...,
- et une forme musicale qui était employé dans les symphonies, les quatuors, les concertos, mais aussi les Sonates (d'où la confusion...)

Lorsque l'on parle de la forme sonate, on décrit la manière d'organiser la musique en faisant référence à un schéma très particulier en trois parties, appelées successivement « exposition », « développement » et « ré-exposition ». À l'époque Classique, la forme sonate est dite bi-thématique, car elle intègre deux thèmes qui vont généralement être complémentaires (parfois appelés masculin et féminin).

- l'exposition : elle fait entendre les deux thèmes joués successivement. Afin de marquer un contraste entre les deux thèmes, les compositeurs changent de tonalité : tandis que le thème 1 est dans la tonalité principale, le thème 2 est dans la tonalité de la dominante (5° note de la gamme) ou dans la tonalité relative (tonalité de même armure mais de mode différent : ex. Do Majeur et la mineur). Enfin, les deux thèmes sont parfois reliés par une partie plus libre : le « pont », qui sert de transition et permet au compositeur de passer d'une tonalité à l'autre avec souplesse et de faire entendre des motifs thématiques secondaires.

L'exposition est généralement encadrée par des barres de reprise, elle doit donc être jouée deux fois (*même si certains interprètes passent parfois directement à la suite*), cela permet à l'auditeur de mieux mémoriser les thèmes pour mieux les reconnaître dans la suite de l'œuvre et apprécier les transformations qu'ils subiront dans partie suivante : le développement).

- le développement: c'est la partie centrale, le moment pendant lequel les deux thèmes sont modifiés, transposés, découpés, superposés... c'est le passage durant lequel la créativité des compositeurs peut s'exprimer pleinement. Chez les Romantiques, elle évolue en prenant des proportions de plus en plus importantes et peut, dans certains cas, durer trois fois plus longtemps que l'exposition.
- La ré-exposition : elle fait entendre le retour des thèmes sans modification, à l'image de l'exposition. Toutefois, afin de terminer le mouvement dans la tonalité principale, le 2° thème est transposé (il change de tonalité) dans la tonalité principale (celle du thème 1). Le pont (qui sert à changer de tonalité) devient inutile et selon les choix du compositeur, il reste ou disparait.



II.2.1 Structure du premier mouvement : une forme sonate assez claire

Le 1^{er} mouvement, *Allegro moderato ma con fuoco*, a un caractère vif et énergique. Il est composé en *Mib* majeur, la tonalité de l'Empereur (5^e <u>Concerto pour piano</u>, mais aussi 3^e <u>Symphonie</u> de Beethoven, initialement dédiée à Napoléon). Le lien est évident si l'on rapproche les caractères de ces œuvres.

a – le thème 1 (mesure 1, 0'00): la vitalité du premier thème, qui apparait dès la première mesure, est le reflet de la jeunesse de Mendelssohn, un jeune homme déjà brillant et plein d'assurance. Ce thème joué au violon 1 se détache nettement ; il débute sur trois arpèges ascendants en croches (accord de Mib majeur, tonalité principale) dont l'ambitus large (intervalle entre la note la plus grave et la plus aiguë) atteint presque les 3 octaves en 4 mesures. Cette première phrase du thème se poursuit par une descente encore plus vive en double croches qui suspend son discours pour laisser place à son conséquent (cf. cours de première, découpage « symétrique » des phrases dans le style classique : antécédent puis conséquent). Ainsi, les deux éléments précédemment cités réapparaissent à partir de la mesure 5, mais en partant une note au-dessus (de sol, mesure 1, on passe à lab, mesure 5 ; cf. partition ci-dessous). Enfin, au niveau des dynamiques, le thème démarre dans une nuance piano pour atteindre un forte qui coïncide avec le point culminant de la phrase (mib aigu, au caractère triomphant, mesure 4). Comme le souligne lui-même Mendelssohn, les forte de l'œuvre doivent être joués comme des forte d'orchestre, c'est-à-dire avec plus de puissance.



Deux motifs accompagnent ce thème : un jeu de **doubles croches régulières** (aux violons et violoncelle 1, caractère ardent) et un **motif syncopé avec des notes répétées** (aux deux parties d'alto, caractère haletant). Ces deux éléments renforcent la vivacité du thème qui s'impose également par un ambitus large (notes de basse du violoncelle 2) souligné par une texture sonore quasi orchestrale.

Dans les premières pages de la partition, soulignez les différentes apparitions du thème 1 puis observez les changements du thème et de son accompagnement.

Dans la suite de l'exposition, de nombreux motifs secondaires (courts « thèmes ») font leur apparition (cf. liste des motifs page 11), assurant la transition vers le thème 2 et sa nouvelle tonalité : sib majeur (tonalité de la dominante).

b – **le thème 2** (mesure 68, à 2'02) : à la fougue du 1^{er} thème s'oppose la douceur du second thème joué au second violon (doublé à l'alto) dans une **nuance piano**. Ce thème, plus féminin, entre en contraste avec le thème initial ; il s'étend sur un ambitus très restreint (une quarte seulement) et avec un accompagnement très dépouillé assuré par quelques notes tenues. Le **mode de jeu legato** et le **registre moins aigu** accentue les différences thématiques. Le thème 2 est joué deux fois (avec une légère variation), mais est entrecoupé par l'intervention inattendue de la tête du thème 1 (cf. partition ci-dessous) qui cherche déjà à s'imposer pendant la mesure de silence. Ce court fragment (rappel de la tête du thème 1 avec son arpège initial) est tout à fait reconnaissable et renforce la prédominance de ce premier thème. Cette intervention du thème 1 montre qu'au niveau formel (forme sonate), Mendelssohn (à 16 ans seulement) fait une entorse audacieuse aux règles formelles classiques et s'autorise quelques libertés ou expérimentations.



La mélodie du thème 2 se prolonge ensuite, mesure 75, puis 81, par un motif descendant de croches staccato dans une nuance douce (violons 1 et 3, alto 2), qui s'oppose à ce dernier. Identifiez les différentes apparitions du thème 2 dans la partition.

À la fin du mouvement, le thème deux fera son retour, mais dans la tonalité principale en *mib* majeur (même tonalité que le thème 1). Toutefois, quelques éléments sont modifiés :

- l'alto remplace le violon 2 (nouvelle couleur),
- le rythme de la première note du thème 2 (devenu blanche),
- la tenue de la 4e mesure qui remplace les silences,
- et la réponse du thème 1 au violon 1 (toujours en arpège, mais avec un rythme nouveau).



c – les motifs secondaires : durant l'exposition, plusieurs motifs thématiques (courts thèmes) s'ajoutent aux deux thèmes principaux : Motif de saut d'octave au violon 1

- motif de saut d'octave descendant (violon 1 à la mesure 10, à droite),
- motif descendant de croches (mesure 12, violon 1, ci-dessous),



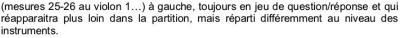




 motif ascendant de doubles croches piquées (mesure 21, à l'unisson ou l'octave aux violons 3 et 4, à l'alto 2 et au violoncelle 1) associé à un motif descendant en noires (mesures 22-23 aux violons 1 et 2, alto 1 et violoncelle 2),



ou sa variante, le motif brodé (toujours en doubles croches piquées, mesure 25) + motif descendant de 2 noires





Dans la fin de l'exposition, les différents thèmes se succèdent (majoritairement le thème 1), entrecoupés par des apparitions des motifs secondaires, avant de retrouver, mesure 113, le thème initial dans un caractère brillant et majestueux afin de conclure cette exposition.

d – la ré-exposition débute à la mesure 221 (10'28). Elle reste globalement conforme aux règles de compositions : le thème 1 fait son retour en premier à cette même mesure, suivi du thème 2 à 238 (10'58). Les deux thèmes sont donc séparés par 17 mesures (30 secondes), alors que durant l'exposition, le thème 2 arrivait au bout de 68 mesures (et 2'02). Le mouvement ayant déjà des proportions imposantes (plus de 13 minutes), la première grande période de l'exposition subit de nombreuses coupures et se contente de l'essentiel.

Au niveau du **thème 2**, le principal changement concerne la tonalité qui passe de *sib* majeur à *mib* majeur. Cette deuxième grande période de la ré-exposition revient quasiment à l'identique si l'on excepte les changements de tonalités. Ainsi, à l'image de l'exposition dans laquelle le thème 1 faisait son retour, celui-ci réapparait majestueusement à la mesure 271 (11'57) avant de laisser place à une coda à la mes. 299 (12'50), partie qui conclut et dans laquelle surgit le point culminant du mouvement : *do* aigu à la mesure 310 au violon 1 (13'09).

Dernier élément à souligner, l'ajout de 6 mesures totalement nouvelles par rapport à l'exposition (de la mesure à 289 à 294 incluses, de 12'30 à 12'44) et qui intègre de nouveaux éléments mélodiques issus du développement.

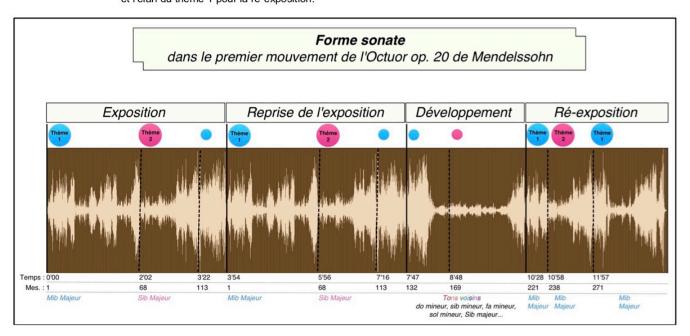
e – le développement est la partie centrale du mouvement, celle qui vient après la reprise de l'exposition. De façon assez surprenante, celui-ci s'étend sur une période de seulement 68 mesures (de la mesure 132, 7'47, à la mesure 220, 10'27), ce qui est très court à proportion de l'exposition qui dure presque le double (sans compter la reprise).

Comme dans tous les développements, c'est l'occasion pour Mendelssohn de s'aventurer dans des tonalités parfois éloignées de la tonalité principale (par le nombre d'altération, avec notamment *sib* mineur, une tonalité qui a 6 bémols à l'armure), en témoigne le tableau ci-dessous (page suivante).

Au niveau thématique, les 2 thèmes prennent place successivement, entrecoupés par les motifs secondaires soulignés puis haut. Mais leur retour est l'occasion de quelques changements mélodiques, rythmiques ou dynamiques :

- la tête du **thème 1** dans les deux sens: ascendant, descendant, puis enchaîné (mes. 137, 7'50, dans l'accompagnement aux alti et violoncelles),
- le motif secondaire ascendant en doubles croches piquées (staccato) renforcé par un arpège descendant aux violons 1 et 2 (mes. 142, 7'58), puis amplification du motif par la répétition (6 fois consécutives, nombreux changements de tonalité, dramatisme). À partir de 153 (8'20), essoufflement du même motif secondaire par répétition, réduction de l'ambitus et de la dynamique,
- **le thème 2** passe dans le mode mineur (fa mineur, mes. 169, 8'48), puis ralentissement au niveau rythmique (mesure 178, 9'09)

la reprise des syncopes de l'accompagnement du thème 1 en entrées successives (mes. 200, 9'52) progressivement remplacées par de grandes gammes à tous les instruments (doubles croches ascendantes puis descendantes dans un jeu legato) et qui permet de réaliser une transition pour retrouver la tonalité de mib majeur et l'élan du thème 1 pour la ré-exposition.



II. 3 Analyse détaillée à partir des thématiques du programme du 1er mouvement au programme

a - musique, timbre et son

L'originalité de cette œuvre réside avant tout dans sa formation : un octuor (ensemble de 8 instruments). Dans cet opus 20, seuls des instruments à cordes frottées sont utilisés par Mendelssohn, et comme nous l'avons vu plus haut, il fait appel à 4 violons, 2 altos et 2 violoncelles (donc pas de vents). Il ne s'agit pas d'un double quatuor (qui implique un jeu de question réponse entre les deux groupes de 4), mais d'un ensemble homogène dont l'écriture se rapproche d'une écriture orchestrale (cf. orchestre à cordes). Pour le compositeur, « cet octuor doit être joué par tous les instruments dans le style d'une œuvre symphonique [...] les *piano* et les *forte* doivent être strictement respectés et plus fortement marqués qu'ils ne le sont généralement dans les œuvres de ce caractère. »

Ainsi, ce premier mouvement de l'octuor est le lieu d'une grande variété d'écriture, permettant d'élargir considérablement la texture sonore d'un simple ensemble d'orchestre de chambre. En effet, dès les premières mesures, le premier thème (dont l'ambitus est très large) est soutenu par une écriture dense et large, obtenue par un des trémolos soigneusement étagés autour de l'accord de *mib* majeur :

- sol-sib pour le violon 2,
- mib-sib pour le violon 3,
- sib-sol pour le violon 4.
- et mib-sib pour le violoncelle 1.

Les deux parties d'alto quant à elles assurent une vivacité rythmique grâce à un jeu en syncopes, tandis que le violoncelle 2 soutient cette ample architecture sonore par des basses solides dans le registre grave de l'instrument.



À l'inverse, aux mesures 21-22, l'écriture divise l'octuor en deux ensembles dans un jeu de questions- réponses renforcé par des modes de jeu opposés : **staccato** en mouvement de doubles ascendant pour les violons 3 & 4, l'alto 2 et le violoncelle 1, et **legato** (mouvement descendant de noires) pour les violons 1 & 2, alto 1 et violoncelle 2.





Aux mesures 281-282, le même passage revient mais dans une configuration différente : les doubles croches sont jouées en *tutti* dans une nuance *ff*, tandis que la réponse entre en contraste par une réduction d'effectif à 4 instruments et une nuance *piano*. L'effet est renforcé par une réduction de l'ambitus (qui passe d'une écriture très large à une écriture plus serrée dans l'aigu) et et par une opposition entre un passage joué de façon homophonique (unisson ou l'octave, timbre plus dense et plus épais) et la mesure suivante, polyphonique, dans laquelle chaque instrument joue une note différente (impression d'une écriture plus aérée). À ce titre, le passage le plus intense au niveau de l'écriture est peut-être les mesures 217 à 220 dans lesquelles des vagues de gammes ascendantes et descendantes densifient le discours afin de préparer la ré-exposition (après le développement).

Toujours dans la ré-exposition, les mesures 285-287 reprennent les mesures 25 à 27, mais en allégeant la texture, passant de 8 à 4 instruments, effet également appuyé par le changement de dynamique.

Autre exemple de contraste, les mesures 200 à 205 (à 9'52) dans lesquelles les instruments entrent successivement, et les mesures 310 à 316 où le tutti (joué *ff*) est renforcé par une écriture en trémolo, parfois divisée et avec un ambitus très large (point culminant, le plus aigu à 310 au violon 1).

Au niveau des modes de jeu, Mendelssohn reste assez classique et n'explore pas toutes les possibilités offertes par les instruments à cordes frottées (pas de jeu en harmoniques, pas d'indication de jeu sur le chevalet ou sur la touche...). Cela dit, tandis qu'un certain nombre de passages font appel à un jeu **staccato**, des accents ou des **sforzando** sf, l'utilisation

des *pizzicati* reste assez limitée et se cantonne généralement à quelques allègements de basse au violoncelle 2 (cf. mes.75-76 puis 84-87). Toutefois, Mendelssohn cherche à développer abondamment l'écriture de son octuor pour se rapprocher de la texture d'un orchestre à cordes, en témoignent les mesures 247-254 dans lesquelles la richesse et la variété des lignes est à souligner (avec notamment l'utilisation de *pizzicati* en triple cordes). Dans ce même extrait, l'impression d'écriture orchestrale est obtenue par la complémentarité des lignes (accords en pizzicato répartis aux violons 3 et 4, ou encore les doubles croches en mouvements descendants aux violon 1 & 2, et ascendants à l'alto 1 et au violoncelle 1).

En contraste avec le caractère brillant du thème 1 joué au premier violon, le second thème, joué *legato* et de caractère plus intimiste, est confié au violon 4 et à l'alto 1 dans une nuance piano et accompagné par quelques tenues discrètes (pianissimo). Cette couleur moins brillante sera renforcée dans



la ré-exposition (à droite) par l'utilisation des deux alti dans un registre plus grave.

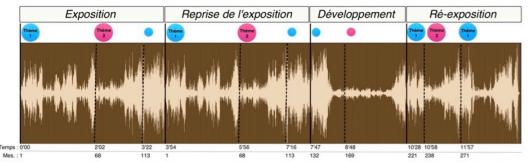
b - la musique, le rythme et le temps

L'octuor de Mendelssohn se compose de 4 mouvements qui cherchent à entrer en contraste les uns avec les autres pour renouveler l'intérêt de l'œuvre et ré-dynamiser l'attention des auditeurs. L'objectif est de trouver le point d'équilibre entre des éléments récurrents (qui font appel à la mémoire de l'auditeur) et des éléments nouveaux. Ainsi, Mendelssohn réussit à peindre des univers musicaux différents tout en les unifiant par certains procédés (tels que les tonalités, par exemple) qui permettent d'apporter de la cohésion à l'ensemble de l'œuvre. En conséquence, les quatre mouvements de l'œuvre s'organisent comme suit :

- le 1^{er} mouvement utilise une mesure à 4 temps binaires (4/4) dans un tempo allegro moderato,
- le 2e mouvement, mesure à 6/8 (6 croches par mesures avec 2 temps) dans un tempo andante,
- le 3e mouvement, scherzo, contraste avec 2/4 (2 temps binaires), allegro leggierissimo,
- le 4^e mouvement, encore plus rapide avec 2/2 (2 blanches par mesures), preste.

Le temps et la mesure sont deux deux éléments qui structurent la musique au niveau des mouvements, mais aussi au niveau de l'œuvre (appelé niveau macroscopique). Plus précisément, pour le premier mouvement (de forme sonate), le contraste, qui permet de soutenir l'attention de l'auditeur, est obtenu par l'écriture de 2 thèmes très différents. Qu'il s'agisse de l'univers tonal (*mib* majeur puis *sib* majeur) ou des nuances, l'écriture permet une complémentarité que l'on retrouve au niveau rythmique par l'utilisation de rythmes rapides pour le thème 1 (essentiellement des croches et des doubles croches) et de rythmes plus lents pour le thème 2 (cf. exemples des thèmes avec partition plus haut).

Au-delà des thèmes, ce jeu de contraste s'étend sur l'ensemble du mouvement, en témoigne l'image ci-dessous qui permet d'appréhender la régularité des variations dynamiques : plus le signal est large (au niveau vertical), plus les nuances sont fortes. Dans cette représentation, le **développement** attire l'attention car il installe durablement un moment d'accalmie qui renforcent ensuite l'opposition avec les retours du thème 1 (pour la fin de l'exposition ou le retour de la ré-exposition).



L'écriture rythmique, généralement très variée, contribue également à créer de nombreux contrastes dans l'œuvre et ce premier mouvement. De plus, la formation utilisée par Mendelssohn (un octuor à cordes) offre de nombreuses possibilités de combinaisons instrumentales et permet ainsi de varier plus largement l'écriture des différents plans sonores (par comparaison avec un quatuor à cordes, par exemple). De nombreux exemples peuvent être pris dans la partition, mais l'écriture du premier thème (mesures 1 à 5, cf. partition en bas de la page 9), par ses nombreuses strates sonores et rythmiques, est particulièrement intéressante ; elle s'étage sur 4 niveaux :

- le violoncelle 2 affirme les basses des accords du thèmes, en rondes ou en blanches
- les altis en syncopes créent une dynamique rythmique
- les violons 2, 3, 4 et violoncelle 1 étoffent la texture sonore et participent à l'effervescence sonore
- le violon 1 déploie un thème ample et passionné qui s'ouvre sur 3 élans successifs

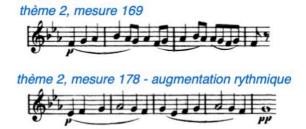
En complément de cette diversité rythmique de l'accompagnement, les thèmes ou motifs thématiques sont également le reflet de l'abondante inspiration du compositeur; quelques exemples ci-dessous permettent d'apprécier cette richesse créative qui sera développée tout au long du mouvement (exemples ci-dessous).



Avant même le développement (partie durant laquelle le compositeur va travailler, modifier, varier ses thèmes), Mendelssohn commence à transformer ses idées thématiques en changeant de registre (grave, medium, aigu), de nuance, ou d'instrument et en les superposant. Dans l'exemple à droite (mesures 9 à 11) la tête du thème 1 est jouée par le violoncelle tandis que le motif 2 est placé aux violons ; à ces deux premiers plans sonores s'ajoutent un troisième, non thématique, mais qui enrichit la texture musicale grâce aux mouvements de double croches ininterrompus.

Les motifs sont répétés 2 ou 3 fois, renforcés par des *sforzandi* (*sf*) sur les premiers temps de chaque mesure (accents qui seront déplacés sur le 3e temps dans la mesure suivante, évitant toute prévisibilité et renouvelant l'écoute de l'auditeur.





Le thème 2 fait l'objet d'un travail rythmique particulier dans le développement ; entendu à la mesure 169 en fa mineur mais sans changement rythmique, le climat devient de plus en plus calme et le thème se transforme (à gauche) par un procédé d'augmentation rythmique (ralentissement par doublement de certaines valeurs rythmiques) : certaines croches deviennent des noires tandis que certaines noires passent en blanches (mesures 178-181).

b – la musique, l'interprétation et l'arrangement

<u>L'interprétation</u>: l'octuor à cordes est une formation assez atypique et pour laquelle le répertoire est assez restreint. Pour interpréter cette partition, il y a généralement quatre possibilités :

- huit musiciens d'un même orchestre se rassemblent afin de former l'octuor (4 violonistes, 2 altistes et 2 violoncellistes), exemple avec les musiciens de l'orchestre Philharmonique de Berlin : https://youtu.be/As-M4osCula
- un groupe de musiciens ayant une carrière soliste et formant, à l'occasion d'un projet, un octuor afin de jouer avec leurs amis, exemple avec le violoniste concertiste Joshua Bell, et ses amis : https://youtu.be/3YQi-MI9rp0
- rassemblement de 2 quatuors à cordes (2 groupes de 4 musiciens se rejoignent), exemple avec le quatuor Prasak et le quatuor Zemlinsky: https://youtu.be/NflVfiLB-zs
- un quatuor à cordes utilisent une technique d'enregistrement (appelée re-recording) pour se dédoubler et enregistrer l'octuor ; ainsi, le musicien qui assure la partie de violon 1 enregistre également la partie de violon 2, et ainsi de suite... Évidemment, cette solution n'est pas possible en concert live. C'était le projet du quatuor Emerson, pris dans ce cours comme interprétation de référence (cf. vidéo de la séance d'enregistrement en studio : https://youtu.be/pNCNX8MDqHk)

<u>L'arrangement</u>: l'octuor de Mendelssohn a fait l'objet de nombreux arrangements pour des formations assez variées. Que ce soit pour orchestre à cordes ou pour orchestre symphonique, l'œuvre a inspiré de nombreux arrangeurs qui vont dans le sens du compositeur qui souhaitait écrire une œuvre de musique de chambre et dont la texture sonore se rapproche de celle d'un orchestre. Pour rappel, Mendelssohn souhaitait que « cet octuor [soit] joué par tous les instruments [de l'octuor] dans le style d'une œuvre symphonique ». Ainsi, dans le cas des arrangements pour grandes formations, la dimension orchestrale prend toute son ampleur et ce chef d'œuvre de jeunesse se place à la frontière entre le répertoire de la musique de chambre et celui de la musique symphonique.

Cela dit, le travail de l'arrangeur permet d'éclairer différemment certains passages. Tandis que dans la version de Misha Rachlesky (https://youtu.be/nzGLwWZA5rQ) chaque partie est doublée (on est à la limite entre une interprétation un un arrangement), l'arrangement de Yoon Jae Lee (https://youtu.be/rVed b 2TYA) propose une autre vision dans laquelle les principes d'arrangement sont moins systématiques et l'orchestre utilisé plus complet (avec d'autres familles que les cordes).

Enfin, au niveau orchestral, le 3^e mouvement de l'octuor a été réutilisé par Mendelssohn lui-même dans sa symphonie n°1 dont il existe eux versions : la première avec un menuet traditionnel pour le 3^e mouvement et la seconde dans laquelle ce même mouvement est remplacé par le scherzo de l'octuor qui a été arrangé et orchestré. https://youtu.be/caGcRY10_f8

<u>Musique de chambre</u>: pour rester dans le répertoire de la musique de chambre, l'octuor a également été arrangé par E. Shuttleworth pour une formation de quatuor avec 2 violons, un violoncelle et un piano (le premier violon pouvant éventuellement être remplacé par une flûte traversière, cf. partition ci-dessous).



<u>Le piano</u>: avec Beethoven, la tradition de l'arrangement d'œuvres symphoniques pour piano s'est progressivement installée au début du XIX^e siècle (cf. arrangement de ses symphonies par le pianiste virtuose Franz Liszt au XIX^e). Une habitude qui permettait aux compositeurs de donner un aperçu et de diffuser leurs œuvres orchestrales avec des moyens plus réduits (à deux mains ou à quatre mains). Ainsi, Mendelssohn réalise lui-même un arrangement pour piano quatre mains de l'ensemble de l'octuor, on parle alors de **réduction** (cf. partition ci-dessous, à comparer avec la version originale ; quels sont les élements sur lesquels le compositeur a fait l'impasse?). https://youtu.be/4ePc7LdunOE



Au cours du même siècle, le pianiste et organiste russe Iwan Tscherlizki réalise également un arrangement, mais pour piano à deux mains, une véritable prouesse tant l'œuvre de Mendelssohn est riche en plans sonores.