

The background of the entire page is a detailed landscape painting. It depicts a deep mountain valley with a calm lake in the center. The mountains are rugged and rocky, with some greenery at the base. The sky is filled with dramatic, dark clouds, and a bright light source, possibly the sun or moon, is breaking through the clouds on the right side, casting a golden glow over the scene. The overall mood is majestic and somewhat somber.

# EIN DEUTSCHES REQUIEM

REVUE SPÉCIALE  
DE LA CLASSE DE CULTURE MUSICALE  
POUR PRÉPARER ET PROLONGER L'ÉCOUTE DE L'ŒUVRE



## POINTS DE REPÈRE

Les premières notes d'un *Requiem allemand* de Brahms enveloppent l'auditeur d'une très tendre mélodie de cordes, qui évoque un repos serein, presque à la manière d'une berceuse puissamment consolatrice. Brahms, en quelques sons, emporte donc bien loin de la souffrance terrifiée qui émane du *Requiem* de Mozart. Il prend cependant place dans une tradition musicale dont il est pétri : fort érudit, épris de musique ancienne, son œuvre accueille largement l'héritage de ses prédécesseurs.

**Brahms et la tradition musicale germanique dans *Un Requiem allemand*** par Léopold Collard..... 4

## CLÉS D'ÉCOUTE

L'œuvre emploie non seulement un chœur, mais un orchestre, caractéristique de l'effectif romantique. C'est par ailleurs l'une des premières œuvres orchestrales de Brahms, composée avant ses quatre grandes symphonies. Le texte sur lequel elle est écrite est un assemblage très personnel de versets issus de la Bible et choisis par Brahms, qui mettent en avant l'idée de consolation, d'espérance et de repos. Une explication pas à pas de la mise en musique de chacun de ses mouvements, accompagnée d'exemples musicaux commentés, clôt ce guide d'écoute.

**L'orchestre de Brahms** par Godeleine Catalan..... 6

***Ein deutsches Requiem* – Le texte** par Stéphane Alston..... 8

**Travail de composition du *Requiem allemand*** par Lucie Madurell..... 12

## AUTOUR DE L'ŒUVRE

Brahms a composé un corpus assez important d'œuvres religieuses, souvent peu conventionnelles, sur des textes toujours soigneusement sélectionnés. Même lorsqu'il choisit un genre ancien, disposant de textes liturgiques a priori établis, il adapte ce qu'il met en musique à ses convictions personnelles. Le *Requiem* bénéficie cependant d'une longue histoire, depuis son apparition au XV<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il compose le sien. L'aspect choral de la pièce est aussi important que son ancrage religieux : Brahms a très largement composé pour la voix, tant soliste que collective. La pratique chorale est une spécificité de l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a des conséquences importantes, tant dans le domaine artistique que dans le domaine social.

**La musique religieuse de Brahms** par Jean Douçot..... 17

**L'évolution du requiem** par Mellie Pascal-Röhken..... 19

**Brahms et la musique pour chœur** par Lucie Madurell..... 21

## PROLONGEMENTS

**La correspondance de Brahms** par Godeleine Catalan..... 24

**Proposition d'écoutes comparées** par Camille Aubrée..... 27

**Annexe : liste des œuvres chorales**..... 29



# BRAHMS ET LA TRADITION MUSICALE GERMANIQUE DANS *UN REQUIEM ALLEMAND*

« PARFOIS JE ME DEMANDE SI, APRÈS BACH, CE N'EST PAS BRAHMS QUE JE PRÉFÈRE : OÙ TROUVER SOUFFLE TRAGIQUE COMPARABLE AU SIEN ? C'EST PEUT-ÊTRE LUI LE DERNIER GRAND MUSICIEN DE L'OCCIDENT. »

Emil Cioran

Dans la musique allemande, la tradition constitue un concept fort. En effet, il est courant de trouver dans les écrits des compositeurs le souci de s'inscrire dans une tradition musicale proprement germanique. Schoenberg au XX<sup>e</sup> siècle démontrera dans *Le Style et l'Idée* qu'il suit et respecte la tradition de la musique allemande - tout comme Brahms le faisait - alors qu'il fut la cible de critiques à la réception de la nouvelle musique dodécaphonique.

## L'éducation musicale de Brahms ou l'origine de la tradition

La transmission d'une tradition artistique est caractéristique de la période d'apprentissage. La musique « sérieuse » s'étudie par la consultation des partitions des grandes œuvres des siècles passés. Le concept de conservatoire naîtra d'ailleurs à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en France avant de se propager peu à peu en Europe. L'éducation musicale de Brahms participe donc naturellement à la prise de conscience du patrimoine musical germanique qui le précède.

Le jeune Brahms signe plusieurs de ses premières œuvres « Johannes Kreisler Junior ». Le jeune compositeur fait par sa signature référence au fantasque héros d'E. T. A. Hoffmann. Le caractère fougueux et sauvage de ses premières productions peut faire penser à l'ancien *stylus phantasticus* de Dietrich Buxtehude. Le geste de signer « Kreisler Junior » montre que le compositeur se range sous la bannière de son prédécesseur et maître Robert Schumann. Le « Junior » marque donc un lien de filiation avec le compositeur ; Schumann n'est autre que le compositeur des *Kreisleriana*, dont le titre est un hommage direct à Hoffmann. Il marque ainsi une volonté de s'inscrire dans le sillage de ses prédécesseurs.

En tant qu'élève de Schumann, qu'il observe sombrer peu à peu, Brahms profite de l'abondance de documents présents chez ce dernier. Durant plusieurs mois, il travaille dans le cabinet de musique de Schumann. À cette occasion il fréquente assidument l'œuvre de ce dernier. On peut considérer ce séjour comme la fin de son éducation musicale.

Brahms est connu également pour son érudition. À l'âge de vingt ans, quand il vit à Düsseldorf, le jeune homme explore la richesse du répertoire de la musique allemande dans la bibliothèque de Schumann ainsi qu'à Detmold, où il découvre la musique des

XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, de Schütz, Schein, Scheidt, ou encore Lechner ou Lassus. Il exhume la musique de Schütz et des polyphonistes contemporains de celui-ci, alors qu'elle était méconnue de ses prédécesseurs. Une conception musicologique et historique du répertoire se développe chez les compositeurs qui redécouvrent les œuvres anciennes : Mendelssohn fait découvrir à ses contemporains J. S. Bach, et Schumann rassemble un riche catalogue de manuscrits. C'est dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que l'œuvre de J. S. Bach sera dirigée à Weimar par les plus grands compositeurs allemands, comme Mendelssohn bien entendu, Schumann, Liszt ou encore Spohr et Loewe. Cette redécouverte influencera Brahms, qui écrira dans sa jeunesse des préludes et fugues pour orgue, qui reviendra à l'orgue à la fin de son existence, avec les *Onze préludes de choral* op. 122. Comme un symbole, son catalogue s'ouvre et se referme sur des œuvres inspirées par Bach.

## La place de la musique vocale dans l'œuvre de Johannes Brahms

La musique vocale occupe une place prépondérante au sein de l'ensemble de son œuvre. En effet les pièces chorales sacrées ou profanes représentent la moitié de ses compositions. Brahms écrit des motets luthériens (*Choralmotette*), genre qui connaîtra un retour fugace à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>. On citera parmi ces *Choralmotette* : *Es ist das Heil uns kommen her* et *Schlafe in mir, Gott* pour chœur (ca 1860). Par ailleurs, le contexte de redécouverte de l'importance de J.-S. Bach donne l'idée à Brahms de composer entre 1827 et 1832 plusieurs *Choralkantaten* qui utilisent des textes des chorals, mais pas obligatoirement leurs mélodies. Brahms participera au retour à la musique ancienne en Allemagne (Palestrina, Schütz, J.-S. Bach) avec la composition de divers motets.

Ce n'est pas par hasard que Brahms compose un *Requiem*. L'époque romantique va être très prolifique en la matière. Il effectue en revanche une lecture singulière du genre, en fondant son œuvre sur les thématiques de « repos » et de « lumière ». Les compositeurs romantiques donnent à leurs *Requiem* une version plus subjective et donc, s'affranchissent des codes du genre.

Dans son *Requiem*, on retrouve des passages fugués. Déjà présente à la fin des *Variations sur un thème de Händel* (1861), dans sa 1<sup>ère</sup> Sonate pour violoncelle et piano (1862-1865) et à la fin de son 1<sup>er</sup> Quintette à cordes op. 88 (1883), le genre constitue une référence symbolique à la tradition des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En plus de l'emploi magistral du contrepoint (qui n'est d'ailleurs pas forcément fugué) dans l'écriture

des parties vocales, la polytextualité l'ancre dans la tradition allemande.

### **Un Requiem allemand : tradition et paradoxe**

Plus de deux siècles avant la création du *Requiem allemand*, Schütz avait composé son *Musikalisches Exequien*, ensemble de motets en trois parties, dont le titre signifie littéralement en latin « obsèques en musique ». Bien plus tard, Schumann, avant de mourir, avait pensé à un projet similaire. Il s'agit bien pour Brahms de s'inscrire dans une histoire qui dépasse celle de sa propre production. Il déclarera dans une missive : « Tu devrais comprendre combien une œuvre comme le *Requiem* appartient étroitement et véritablement à Schumann. Exactement comme je suis moi-même conscient intérieurement qu'elle a été écrite pour lui. » Fresque chorale en sept méditations, l'œuvre de Brahms clame dans son titre son unicité avec la présence de l'article indéfini *Ein*. L'adjectif *deutsches* quant à lui souligne que l'œuvre est en langue vernaculaire, conformément à la tradition du culte luthérien. Il suit la tradition des musiciens luthériens, exégètes du verbe selon la formule *S. D. G. (Soli Deo Gloria)*, *À Dieu seul la gloire*, la devise la mieux partagée du monde protestant.

Cependant, il est un paradoxe qui se pose, à propos du titre de l'œuvre choisi par le compositeur. Le choix de *Requiem* n'a guère de sens, puisqu'il s'agit d'une *Trauermusik* (musique funèbre), sans rapport avec la messe des morts du culte catholique. À l'opposé du *Dies Irae* universel des pays latins, Brahms affirme le particularisme germanique avec force, rendit la prière humble et confiante des Luthériens, des Allemands du Nord sereins face à la mort. Sans lien avec la liturgie, il tire l'origine de son opus d'un genre fort rare, la cantate funèbre baroque, illustrée par le *Musikalisches Exequien* de Schütz ou l'*Actus tragicus* de Bach ; mais il utilise l'effectif de l'oratorio romantique (soli, chœur et orchestre) sans toutefois en posséder les traits distinctifs : le découpage en récits, airs et chœurs, et l'action dramatique.

Il est alors paradoxal qu'il ait choisit le mot *Requiem*, caractéristique du culte catholique, alors qu'il est lui-même Protestant. « Je voudrais voir tous les arts, et singulièrement la *musica*, au service de Celui qui les a donnés et créés » disait Goethe. La musique est une affaire sérieuse dans le monde protestant, car elle est intimement liée au culte. Cette tradition qui a hissé la musique à une place encore plus importante que dans la tradition catholique, forge dans la culture musicale allemande un style profond et savant, d'un genre *sérieux*. L'adjectif *ernst* qui signifie en français *sérieux*, revient régulièrement dans les titres des œuvres (comme chez Brahms avec par exemple les *Vier ernste Gesänge*, « Quatre chants sérieux »). Cet adjectif est caractéristique de la musique allemande et découle de la philosophie, la pensée artistique. Il illustre la formation intellectuelle et morale par l'art (concept de *Bildung*). L'adjectif se retrouvera même dans la précision « honorifique » accompagnant son titre de *Doctor honoris causa* : « Maintenant le pre-

mier en Allemagne dans l'art musical de style sérieux ».

Sa vaste culture artistique et philosophique fait apparaître chez Brahms une dualité. Il est déchiré entre sa vision universelle de l'art musical, héritée de l'*Aufklärung*, et ses tendances créatrices nationalistes, héritées du *Sturm und Drang*. Il dira à propos du titre : « Plutôt qu'*Un requiem allemand*, j'aurais dû le titrer *Un requiem humain* ». Œuvre avant tout méditative, et par là proche de Bach (dont Brahms étudia longuement les premières éditions publiées dans les années 1850 par la *Bach Gesellschaft*), le *Requiem allemand* fut composé alors que Wagner travaillait aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* ; les deux ouvrages furent créés la même année, à quelques semaines d'intervalle, avec le même succès national, immense. Parlant le même langage, ils exaltaient le même passé glorieux, les mêmes richesses spirituelles, touchant l'un le cœur, l'autre l'âme du peuple allemand. Cette prise de conscience « nationale », est ici en lien encore une fois avec la tradition. Brahms puise une dernière fois dans la Bible la matière de ses *Chants sérieux*, sorte de cantate spirituelle souvent comparée à *Ich habe genug* BWV 82 de Bach. Cet art du choral qu'il vénérât était en quelque sorte fédérateur du « Saint Art allemand ».

Mais l'héritage de cette musique allemande n'est pas seulement celui de la musique sérieuse. Brahms s'adonnait avec beaucoup de passion à harmoniser des chansons populaires. Il puisait comme le faisait Schumann dans nombre de ses *Lieder*. Il sera d'ailleurs l'un des premiers compositeurs allemands à s'intéresser à la musicologie.

Brahms s'inspire autant d'un héritage classique que romantique. Il est l'un des représentants de la musique *pure*, qui ont contribué au rayonnement germanique pendant près d'un siècle, après Beethoven et Schumann. Bien qu'il soit nourri de tradition, il n'est pas pour autant un compositeur passéiste, comme le remarquera Schoenberg dans son article élogieux « Brahms le progressiste » : Johannes Brahms, plutôt qu'anéantir les genres hérités comme la sonate, la fugue ou encore la variation, va s'en nourrir au point de les enrichir en les minant de l'intérieur. Dans son célèbre texte de 1933, pour le centième anniversaire de la naissance de son aîné vénéré, ce même Schoenberg écrit : « Je me propose dans cet essai de montrer que Brahms le classique, l'académicien fut, en fait un grand découvreur au royaume de la langue musicale, un grand progressiste. »

Goethe, lui, disait que « la musique au meilleur sens du terme ne requiert pas tellement l'innovation ; au contraire, plus elle est ancienne, plus on y est habitué et plus elle fait d'effet ». Brahms suivra cette maxime.

## L'ORCHESTRE DE BRAHMS

Le *Requiem* est l'une des premières œuvres de Brahms faisant appel à l'orchestre ; il n'est précédé que de deux sérénades et de son premier *Concerto pour piano*.

L'effectif orchestral convoqué est caractéristique de l'orchestre romantique :

- ♦ pupitres de bois : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, auxquels s'ajoutent une petite flûte et un contrebasson.
- ♦ pupitres de cuivres : 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba
- ♦ timbales

- ♦ harpe
- ♦ cordes
- ♦ orgue (*ad libitum*)

Cependant, certaines particularités d'orchestration propres à Brahms sont d'ores et déjà présentes.

Tout comme dans la *Deuxième sérénade*, Brahms renonce aux violons dans le premier mouvement du *Requiem*. Les clarinettes et trompettes ne sont pas non plus employées, les instruments au son clair étant supprimés. Le goût de Brahms pour les cordes graves est très marqué. En effet, les pupitres d'alti

et violoncelles sont très souvent divisés ; il est ainsi possible de trouver jusqu'à quatre divisions différentes dans le pupitre des violoncelles. Les violons rejoignent les autres cordes dans le deuxième mouvement mais l'utilisation de la sourdine, tout comme dans le cinquième mouvement, enlève la brillance du son. Les pizzicati des basses dans les mouvements V et VI apportent une couleur nouvelle.

Les bois, comme les cordes, sont complémentaires. Les solistes - flûte, hautbois, clarinette - partagent souvent les mélodies lorsqu'ils n'assurent pas l'harmonie.

Brahms utilise par ailleurs le pupitre des bois et celui des cordes en alternance. Cela est très clairement visible dans l'extrait de partition ci-contre.

Le même motif est alors traité dans deux orchestrations différentes.

The image shows a musical score excerpt from Brahms' *Ein deutsches Requiem*, measures 178-180. The score is divided into two main sections: woodwinds (BOIS) and strings (CORDES). The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Hb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bn.), and Bassoon in F (K-Fag). The string section includes Violin 1 (V1), Violin 2 (V2), Viola (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Ch.). Red boxes and arrows highlight the woodwind and string parts, with the word 'BOIS' written above the woodwinds and 'CORDES' written below the strings. The lyrics 'ben von nun an, von nun an.' are visible below the vocal parts.



Il est également possible de constater les doublures à la tierce ou à la sixte au sein du même pupitre, constamment utilisées par le compositeur.

Les parties de timbales et harpe apportent elles aus-

si de nouvelles couleurs à l'orchestration de Brahms. Le troisième mouvement est soutenu par une forte pédale de ré assurée par le timbalier. Lors de la création de 1867, au cours de laquelle les trois premiers mouvements du *Requiem* avaient été donnés, le per-

cussionniste avait masqué l'orchestre en jouant trop fort, ce qui avait valu à l'ouvrage un accueil mitigé du public. L'utilisation de la harpe à la fin du septième mouvement est, quant à elle, saisissante ; présent dès le début du premier mouvement, l'instrument n'apparaissait plus à partir du troisième.

Plusieurs éléments des œuvres orchestrales de la maturité sont présents dans cet opus composé tôt dans le parcours du compositeur. Dans ses symphonies ultérieures, Brahms emploie généralement l'orchestre au complet. Il parvient à éviter les sons massifs en faisant circuler les mélodies d'un instrument à un autre, ou en partageant les plus longs motifs entre différents interprètes. Cette technique est déjà observable dans le troisième mouvement. Brahms utilise également la masse de l'orchestre lors des *crescendi* « par accumulation », dans lesquels les instruments s'ajoutent un à un pour augmenter la nuance. Ce procédé d'écriture peut être constaté visuellement ci-contre.

L'orchestration du *Requiem* permet déjà de donner une idée de l'écriture orchestrale ultérieure de Brahms. Les symphonies qui suivront confirmeront son amour pour les cordes graves et les longues mélodies, mais également son intérêt pour la masse orchestrale, qu'il utilise parfaitement avec de nombreux tuitages et doublures qui permettent des contrastes saisissants.

The image displays a page from a musical score for Brahms' Requiem. The top half of the page shows the orchestration for the third movement, with staves for various instruments including woodwinds, brass, and percussion. The bottom half of the page shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with their respective lyrics in German. The score is marked with '248' at the beginning of the vocal section.

## *EIN DEUTSCHES REQUIEM* – LE TEXTE

Les paroles du *Requiem* de Brahms ont toutes été choisies par le compositeur. Il s'agit de brefs extraits de la Bible dans la version de Luther, dont la juxtaposition conduit à un résultat très personnel.

### La composition du texte, un ensemble personnel et unique

Le Requiem catholique tire ses paroles des textes de la liturgie, et non directement de l'Écriture. Brahms s'appuie ici directement sur des extraits de la Bible telle que traduite par Luther en 1534.

*qui ne sont pas regardés comme ayant la même valeur que la Sainte Écriture, mais qui sont pourtant utiles et bons à lire.* » Cette diversité montre une connaissance très précise de la Bible, que Brahms lisait chaque jour, ainsi qu'il le confiait à son ami Rudolf van der Leyen.

Le relevé des sources du texte du *Requiem* de Brahms fait ressortir un point intrigant : chaque mouvement (exceptés le quatrième et le dernier) comporte au moins deux extraits différents, et souvent davantage. De plus, ces extraits

sont souvent des versets uniques, qui ne figurent pas nécessairement en début ou en fin de chapitre ou de paragraphe, de sorte qu'il s'agit de paroles entièrement sorties de leur contexte initial. Dans le deuxième mouvement, les extraits C et E se suivent dans la Bible mais sont entrecoupés d'un Épître. Ce montage peut sembler

A	I	Nouveau Testament	Évangile selon Matthieu, chapitre 5, verset 4
B	I	Ancien Testament	Psaume 126, versets 5-6
C	II	Nouveau Testament	Premier Épître de Pierre, 1, 24
D	II	Nouveau Testament	Épître de Jacques, 5, 27
E	II	Nouveau Testament	Premier Épître de Pierre, 1, 25
F	II	Ancien Testament	Esaïe, 35, 10
G	III	Ancien Testament	Psaume 39, 4-8
H	III	Deutérocanonique	Sagesse de Salomon, 3, 1
I	IV	Ancien Testament	Psaume 84, 1-2.4
J	V	Nouveau Testament	Évangile selon Jean, 16, 22
K	V	Deutérocanonique	Siracide, 51, 27
L	V	Ancien Testament	Esaïe, 66, 13
M	VI	Nouveau Testament	Épître aux Hébreux, 13, 14
N	VI	Nouveau Testament	Premier Épître de Paul aux Corinthiens, 15, 51-2.54-5
O	VI	Nouveau Testament	Apocalypse, 4, 11
P	VII	Nouveau Testament	Apocalypse, 4, 13

Il est frappant de voir la diversité des livres de la Bible choisis :

Brahms puise autant dans l'Ancien que dans le Nouveau Testament. Il s'appuie sur des livres issus de tous les corpus : des Évangiles (A, J), des livres prophétiques (F, L), des Épîtres (C, D, E, H, K, M, N), des textes apocalyptiques (O, P) ou des Psaumes (B, G, I). On remarque même que Brahms s'appuie sur des livres sapientiaux deutérocanoniques, c'est-à-dire ne faisant pas partie des Bibles hébraïques et protestantes mais de la version grecque dite des Septante et de la Bible catholique. Ces livres sont cependant traduits par Luther et annexés dans sa traduction de la Bible, avec en introduction la phrase suivante : « *Livres*

invisible pour l'auditeur. Il est à noter qu'un nombre assez important de contemporains de Brahms connaissaient les contextes associés aux extraits choisis et étaient capable d'identifier les emprunts, puisque l'enseignement luthérien reposait sur une lecture assidue de la Bible. Si les textes sont donc tirés de la Bible ou de ses annexes, il s'agit bien ici d'un texte de Brahms, très personnel, au-delà de toute convention ou de tout rituel. Ce montage textuel témoigne de la liberté que prend le compositeur vis-à-vis de l'Écriture. La réussite et l'unité de cette construction résident dans la force du message ainsi formé, qui offre à l'ensemble une cohérence thématique robuste autour de l'espérance et du réconfort.



## Un Requiem de l'espérance, du réconfort et de la consolation

Le *Requiem allemand* ne peut donc pas servir pour l'office funèbre. Mais le choix des textes, avec une présence accrue de Psaumes, renforce l'aspect poétique de l'œuvre et tend à l'universaliser. Les Psaumes sont en effet des prières adressées à Dieu par les hommes, plus qu'une parole qui serait directement de Dieu. Le côté humain de ces textes est de plus renforcé par les nombreuses émotions qui les parcourent : les Psaumes laissent exprimer des sentiments très variés, à l'image de ce que ressentent les êtres humains. Ces prières vers Dieu, sans intermédiaires, ont été très appréciées des compositeurs car elles se prêtent particulièrement à une mise en musique.

Le *Requiem* s'ouvre sur l'une des Béatitude, extraite d'un des passages les plus connus des Évangiles. Le réconfort proposé par cette introduction trouve écho dans la toute fin de l'œuvre, dans le VII<sup>e</sup> mouvement, avec une autre Béatitude, extraite de l'Apocalypse, affirmant cette atmosphère générale de réconfort et d'espérance satisfaite après la mort. La notion de réconfort et de joie à venir est aussitôt développée dans la suite du premier mouvement et dans le deuxième mouvement, qui peut être vu comme une extension du premier. En rattachant le deuxième mouvement au premier, l'œuvre dévoile une symétrie thématique structurante entre les mouvements I et VII, III et VI et les mouvements centraux IV et V. Les mouvements qui ouvrent et terminent l'œuvre sont lents et sobres, évoquant la sérénité et la joie attendue, ainsi que l'impermanence de l'affliction. Les III<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> mouvements évoquent tous les deux la petitesse de l'homme devant la puissance de Dieu, avec une forme d'effroi sacré auquel se mêle la confiance. Brahms évoque ici une vision plus terrifiante de la mort. Les mouvements IV et V sont d'une certaine manière à part dans le *Requiem*, bien plus contemplatifs. À la louange du IV<sup>e</sup> mouvement répond la consolation du V<sup>e</sup> « comme une mère console son fils ». Il est à noter que le cinquième mouvement a été ajouté par Brahms après la mort de sa mère.

Mais le message du compositeur réside aussi dans les thèmes qui ne sont pas abordés. Le « jour de colère » (*dies irae* dans le Requiem de la liturgie catholique, aujourd'hui exclu de la liturgie) n'est pas présent dans le *Requiem allemand*. S'il annonce une joie éternelle, le jour de colère est lourd de menaces et cela va en opposition avec le réconfort cherché par le compositeur. On notera par ailleurs que l'extrait

choisi du Livre d'Esaïe illustre en fait la vengeance divine du dernier jour, mais le compositeur n'a pas gardé ce verset (Es 35, 4) et a utilisé celui qui insiste sur la joie qui l'accompagne. Les deux termes renvoient pourtant ici à la même notion théologique, mais Brahms préfère la convoquer uniquement sous l'aspect de la joie et du réconfort. Liées à cela, les trompettes du jugement ne sont pas présentes dans le *Requiem* de Brahms, si ce n'est *via* une apparition brève dans le sixième mouvement. En aucun cas ces trompettes ne sont terrifiantes, elles sont au contraire l'annonce de l'avènement d'un temps où la vie domine sur la mort.

Le deuxième point central presque « oublié » dans le *Requiem allemand* est la résurrection du Christ. Pour exprimer le réconfort et la consolation, le compositeur aurait également pu utiliser des poèmes romantiques allemands. La volonté d'utiliser des textes bibliques montre l'importance de la foi<sup>1</sup> pour Brahms, qui marque cependant une distance interprétative vis-à-vis de la religion de Luther. La joie annoncée dans le Livre d'Esaïe, déjà mentionné plus haut, est causée par le retour du Seigneur lors de la vengeance divine, ce que Brahms a écarté dans sa sélection. Dans le climax du sixième mouvement, les paroles de l'Apocalypse sont extraites d'une description du Christ en gloire trônant au milieu des cieux, avec des myriades d'anges qui le servent. Mais ce passage centré sur le Christ n'est utilisé que pour une parole prononcée par ses anges. Tout ce qui pourrait faire référence à des rites ou à l'institution ecclésiale est aussi évincé de l'œuvre : on note ainsi que Brahms choisit dans le Psaume 84 les versets 2, 3 et 5, mais omet le verset 4 qui parle des autels servant à la pratique religieuse.

Les textes du *Requiem allemand* évoquent les thèmes universels du réconfort, de la joie qui succèdera à l'affliction, du repos et de l'espérance dans le Seigneur, tout en omettant l'intervention du Christ et le rôle de la pratique religieuse. Ils permettent au compositeur d'exprimer sa vision humaine et universelle de l'existence et de la mort. Plus qu'un Requiem spécifiquement chrétien ou allemand, il s'agit bien d'un Requiem humain, comme l'a dit le compositeur dans une lettre du 9 octobre 1867 :

« J'ADMETS QUE J'OMETTRAIS VOLONTIERS LE MOT  
« ALLEMAND » POUR DIRE SIMPLEMENT  
« HUMAIN ».

STÉPHANE ALSTON

<sup>1</sup> Interprétation de Claude Rostant dans *Brahms*, Fayard 1978, p.427

### Premier mouvement

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.	Bienheureux ceux qui seront dans l'affliction, car ce sont eux qui seront consolés. (Ma, 5, 4)
Die mit Tränen säen werden mit Freuden ernten.	Ceux qui sèment dans les larmes moissonneront avec les chants de joie. (Ps 126, 5)
Sie gehen hin und weinen, und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden, und bringen ihre Garben.	Celui qui porte la semence pour la mettre en terre ira en pleurant, mais il reviendra avec des cris de joie quand il portera les gerbes. (Ps 126, 6)
Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.	Bienheureux ceux qui seront dans l'affliction, car ce sont eux qui seront consolés.

### Deuxième mouvement

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blumen abgefallen.	Car toute chose est comme l'herbe, et toute la gloire de l'homme comme la fleur de l'herbe ; l'herbe sèche et sa fleur tombe. (1Pi, 1, 24)
So seid nun geduldig bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber bis er empfahe den Morgenregen bis er empfahe den Abendregen. So seid geduldig.	Mais vous, mes frères, attendez patiemment jusqu'à l'avènement du Seigneur. Vous voyez que le laboureur attend le précieux fruit de la terre avec patience, jusqu'à ce qu'il reçoive du ciel la pluie du matin et la pluie du soir. (Jc, 5, 7)
Denn alles Fleisch, ...	Car toute chose...
Aber des Herrn Wort bleibet, bleibet in Ewigkeit.	Mais la parole du Seigneur demeure éternellement. (1Pi, 1, 25)
Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; Freude, Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, Und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. Freude, ewige Freude ...	Et ceux dont l'Eternel aura payé la rançon retourneront et viendront à Sion avec un chant de triomphe ; et une allégresse éternelle sera sur les têtes ; ils seront dans la joie et dans l'allégresse ; la douleur et le gémissement s'enfuieront. (Es, 35, 10)

### Troisième mouvement

Herr, Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muss.	Eternel, donne-moi à connaître ma fin, et quelle est la mesure de mes jours, que je sache de quelle petite durée je suis. (Ps 39, 5)
Sieh meine Tage sind einer Handbreit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.	Voilà, tu as réduit mes jours à la mesure de quatre doigts, et le temps de ma vie est devant toi comme un rien. Certainement, tout homme qui subsiste n'est que vanité. (Ps 39, 6)
Sie gehen daher wie ein Schemen und machen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird.	Certainement, l'homme se promène parmi ce qui n'est que l'apparence ; certainement, il se tourmente en vain ; on amasse des biens, et on ne sait qui les recueillera.
Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.	Et maintenant, qu'ai-je attendu, Seigneur ? Mon attente est à toi. (Ps 39, 7-8)
Der Gerechten Seelen sind in Gotteshand, und keine Qual rühret sie an.	Les âmes justes sont dans la main de Dieu, et rien ne pourra les accabler. (Sg, 3, 1)

**Quatrième mouvement**

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!	Eternel des armées, que les tabernacles sont aimables ! (Ps 84, 2)
Meine Seele verlanget und sehnet, sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; Mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott.	Mon âme désire ardemment, et elle soupire après les parvis de l'Eternel ; mon cœur et ma chair sont transportés de joie après le Dieu fort et vivant. (Ps 84, 3)
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar.	Oh ! Qu'heureux soient ceux qui habitent dans ta maison, et qui te louent incessamment ! (Ps 84, 5)

**Cinquième mouvement**

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.	Vous aussi maintenant vous êtes attristés; mais je vous reverrai et votre cœur s'en réjouira, et votre bonheur personne ne vous l'ôtera. (Jn, 16, 22)
Sehet mich an: ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt, und habe großen Trost funden.	Voyez, pendant un peu de temps, la peine et le travail ont été mon lot, mais j'ai trouvé une grande consolation. (Pages apocryphes, 51, 35)
Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.	Je vous consolerai comme une mère console son fils. (Es, 66, 13)

**Sixième mouvement**

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.	Car nous n'avons ici aucune cité durable, mais nous cherchons celle qui est à venir. (He, 13, 14)
Siehe ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune.	Voyez, je vous le dis ; voici un mystère ; c'est que nous ne serons pas tous morts, mais nous serons tous changés ; (1Co, 15, 51) En un moment, en un clin d'œil, au son de la dernière trompette. (1Co, 15, 52)
Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen unverweslich und wir werden verwandelt werden.	Car la dernière trompette sonnera, et les morts ressusciteront, incorruptibles, et nous serons changés... (1Co, 15, 53)
Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht: Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!	Alors cette parole de l'écriture sera accomplie : La mort est engloutie pour toujours. (1Co, 15, 54) Ô mort ! où est ton aiguillon ? Ô sépulcre ! où est ta victoire ? (1Co, 15, 55)
Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge erschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.	Seigneur, tu es digne de recevoir la gloire, l'honneur et la puissance, car tu as créé toutes choses, et c'est par ta volonté qu'elles subsistent et qu'elles ont été créées. (Ap, 4, 11)

**Septième mouvement**

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an. Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.	Heureux sont dès à présent les morts qui meurent au Seigneur ! Oui, dit l'Esprit, car ils se reposent de leurs travaux, et leurs œuvres les suivent. (Ap, 14, 13)
Selig sind die Toten...	Heureux sont...

Traduction française : version de la Bible de J.F. Osterwald (1744) sauf les Évangiles : traduction de Hubert Pernot (1943). Le texte allemand est extrait de la version de la Bible de Luther (1534).



# TRAVAIL DE COMPOSITION DU *REQUIEM ALLEMAND*

Proche de l'oratorio par sa formation pour soli, chœur et orchestre, et parce qu'il renonce à la fonction liturgique, l'opus 45 de Brahms ne présente de fait pas l'action et les formes musicales caractéristiques du genre. Il se rattache à la tradition chorale protestante comme à celle de la cantate. Première grande œuvre pour chœur et orchestre du compositeur, son *Requiem* est également un aboutissement, la résultante des nombreuses œuvres antérieures, dans lesquelles il a affiné son écriture chorale et contrapuntique.

La succession des sept mouvements du *Requiem* dessine un parcours tonal en progression dynamique, partant de la tonique, effleurant la zone de la sous-dominante pour se diriger vers la dominante et revenir à la tonique : 1. *fa* majeur, 2. *sib* mineur → *sib* majeur, 3. *ré* mineur → *ré* majeur, 4. *mib* majeur, 5. *sol* majeur, 6. *do* mineur → *do* majeur, 7. *fa* majeur. Les 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> mouvements font intervenir chœur et orchestre, les 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> ajoutent un baryton solo et le 5<sup>e</sup> un soprano solo.

Sans répondre à un principe formel, les mouvements se regroupent selon des structures allant de la plus simple à la plus complexe.

Les mouvements liminaires et le 5<sup>e</sup> mouvement sont de type ABA'. Le 4<sup>e</sup> mouvement, proche du rondo, installe le schéma ABA'CA'. Les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> mouvements, les plus élaborés, se subdivisent en deux grandes parties (I et II) faisant elles-mêmes l'objet d'une recherche formelle poussée. Dans le 2<sup>e</sup> mouvement par exemple, I, de structure ABA', est éparée de II par une brève section de transition. La partie II qui peut se réduire à un schéma CDC', est rendue beaucoup plus complexe par un riche jeu de sous-sections et un fugato.

Sur l'ensemble du *Requiem*, un équilibre formel s'installe dont le centre est le 4<sup>e</sup> mouvement. De part et d'autre, selon une symétrie plus ou moins exacte, nous trouvons les mouvements avec soliste dans les 3<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> (passage soliste dans le 6<sup>e</sup>), les mouvements d'une élaboration complexe dans les 2<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> (le 3<sup>e</sup> n'est pas négligeable) ou plus simple et clair pour les 1<sup>er</sup> et 7<sup>e</sup> mouvements. Outre l'analogie formelle, d'autres similitudes entre les mouvements existent : même tonalité de *fa* majeur, même motif caractéristique de trois notes (tierce majeure et seconde mineure),

The image displays several musical excerpts from Brahms' *German Requiem*, illustrating specific motifs and structures. The excerpts are arranged in a grid-like fashion, with each example labeled with its movement, instrument, and measure numbers. Blue circles highlight recurring motifs, particularly the three-note motif (major third and minor second) mentioned in the text.

- 1<sup>er</sup> mouvement, sopranos, mesure 15**: Excerpt showing the vocal line for sopranos with the lyrics "Se - lig sind,". A blue circle highlights the first three notes (F, A, G).
- 2<sup>ème</sup> mouvement, pupitre des bois, mesures 2-3 (motif rétrograde)**: Excerpt for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns) with the tempo marking "Langsam, marschmäßig". A blue circle highlights a retrograde motif.
- 3<sup>ème</sup> mouvement, ténors, mesure 173**: Excerpt for tenors with the lyrics "hof - fe auf dich. Der Gerech - ten". A blue circle highlights a motif.
- 4<sup>ème</sup> mouvement, pupitre des bois, mesure 1**: Excerpt for woodwinds with the tempo marking "Mäßig bewegt". A blue circle highlights a motif.
- 5<sup>ème</sup> mouvement, sopranos, mesures 143-144**: Excerpt for sopranos with the lyrics "se - lig sind,". A blue circle highlights a motif.
- 6<sup>ème</sup> mouvement, altos, mesure 218 (motif rétrograde)**: Excerpt for altos with the lyrics "Herr, du bist". A blue circle highlights a retrograde motif.
- 3<sup>ème</sup> mouvement, contrebasses, mesure 1 (motif rétrograde)**: Excerpt for double basses with the tempo marking "pizz." and a blue circle highlighting a retrograde motif.

et malgré une substance thématique différente les dernières mesures du 1<sup>er</sup> et 7<sup>e</sup> mouvement sont analogues.

Brahms préserve à la musique un espace de liberté suffisant : l'œuvre n'est pas assujettie au déroulement littéraire. En effet, bien que

Brahms illustre par des choix de composition certains mots, le rapport de figuration entre texte et musique n'est pas pour autant érigé en système. La présence de fugues dans le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> mouvements confirme la prépondérance de la musique sur le texte. Comme le fugato du II (2<sup>e</sup> partie) dans le 2<sup>e</sup> mouvement qui oppose un principe agogique à l'unisson et à l'immobilisme de « *Denn alles Fleisch* » de I (1<sup>ère</sup> partie). Ces fugues sont l'aboutissement d'un processus dynamique, le signe d'un but atteint : les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> mouvements en tonalités mineures se tournent vers le majeur dans leur seconde partie, fuguée, comme pour symboliser sur un plan musical le message de réconfort et de joie à transmettre.

Dans le 1<sup>er</sup> mouvement le chœur apparaît *a capella* à la mesure 15 («*Heureux ceux qui souffrent*») après un prélude qui émerge d'une quadruple pédale de *fa* de l'orgue, des contrebasses, violoncelles et cors. À l'époque de la composition du *Requiem allemand* le chant *a cappella* était symboliquement significatif, représentant la « pureté » de l'ancienne musique d'église, du chant grégorien à la polyphonie vocale de la Renaissance et du choral luthérien.

Dans le passage suivant, l'orchestre et le chœur s'alternent selon le principe de l'antiphonie : l'orchestre sombre entonne une chanson de deuil, le chœur lui répond par des versets bibliques réconfortants. Ainsi, dès les deux premières minutes du *Requiem*, la dichotomie entre souffrance et consolation est établie.

Le 2<sup>e</sup> mouvement commence avec un cortège pesant du chœur à l'unisson, en *si* bémol mineur, sur un rythme iambique (brève – longue) qui mène à un chant de louanges entonné triomphalement (« *Mais la parole du Seigneur demeure éternellement* »), dans lequel la technique contrapuntique se mêle aux illustrations sonores figuratives.

[illegible]

### Dernières mesures du 1<sup>er</sup> mouvement

159

Fl. (F)

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (F)

Hr. (B)

Pos.

Harfe

ren, dem Her. ren ster - ben, so - lig, so - - - lig.

To - - - ten, die in dem Herren ster - ben, so - lig, so - - - lig.

Her - ren, dem Her. ren ster - ben, so - lig, so - - - lig.

die in dem Her. ren ster - ben, so - lig, so - - - lig.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pp

pp

pp

pp

### Dernières mesures du 7<sup>ème</sup> mouvement

## Les illustrations sonores figuratives dans le 2ème mouvement

Cortège funèbre :

*p*

Denn al - les Fleisch, es ist wie Gras, und al - le

Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses Blu - men.

2<sup>ème</sup> mouvement, altos, mesures 21 à 32

Illustration de l'éternité, « *Ewigkeit* » :

A - ber des Herrn Wort blei - bet, blei - bet in E - wig - keit, in E - wig - keit. Die

2<sup>ème</sup> mouvement, chœur mesures 203 à 206 sur le mot « Ewigkeit »

La joie :

[illegible]

La douleur :

2<sup>ème</sup> mouvement, chœur mesures 254 à 257, intervalles de secondes majeure, mineure et quarte diminuée



Dans le 3<sup>e</sup> mouvement, l'écriture responsoriale de la 1<sup>ère</sup> partie en ré mineur présente une supplique du baryton solo (« *Seigneur, apprends-moi qu'il doit y avoir une fin à ma vie* ») :



3<sup>ème</sup> mouvement, baryton solo mesures 1 à 6

auquel répond le chœur :



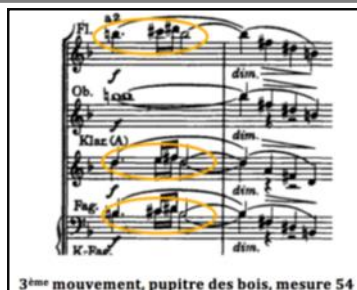
3<sup>ème</sup> mouvement, réponse du chœur mesures 17 à 22

A la mesure 33, le baryton reprend son discours (« *La largeur de ma main, voilà la mesure de mes jours, ma vie devant vous n'est qu'un néant* ») dans lequel un motif discret sera ensuite développé sur les mots « jour » et « vie » :



3<sup>ème</sup> mouvement, baryton solo, mesures 33 à 43

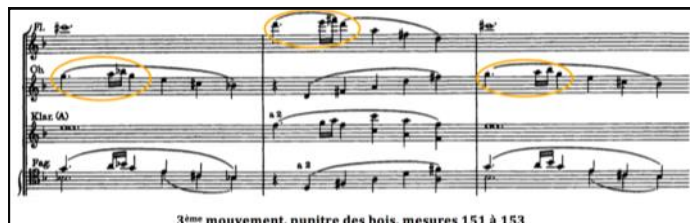
Ce motif rythmique aura une fonction unitaire par delà les parties contrastantes :



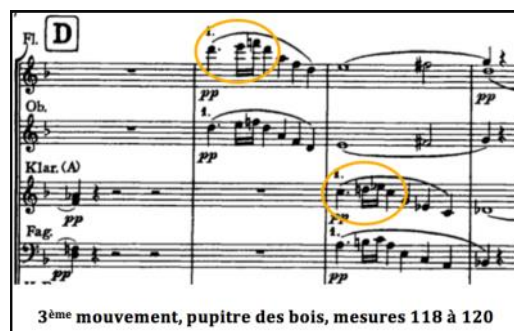
3<sup>ème</sup> mouvement, pupitre des bois, mesure 54



3<sup>ème</sup> mouvement, violons 1 et 2, mesures 93 à 100

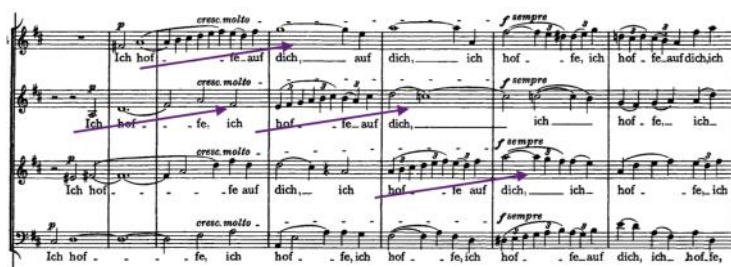


3<sup>ème</sup> mouvement, pupitre des bois, mesures 151 à 153



3<sup>ème</sup> mouvement, pupitre des bois, mesures 118 à 120

Après l'expression madrigalesque de l'espoir de



3<sup>ème</sup> mouvement, chœur, mesures 164 à 170, « hof-fe » (espoir)

l'homme (motif ascendant),

une solide fugue entièrement sur pédale de tonique en ré majeur (symbole de stabilité à l'image du 1<sup>er</sup> chœur de la *Passion selon St Matthieu* de J.S. Bach), achève le mouvement.

Le 4<sup>e</sup> mouvement forme le centre, l'axe de symétrie du *Requiem*. L'écriture du chœur est plutôt de type « choral », en *mib* Majeur aux couleurs pastorales, une version musicale du paradis : la sécurité dans « la maison du Seigneur ».

Voici un nouvel exemple de figuralisme orchestral illustrant le texte : le tressaillement de bonheur du « corps » et de « l'âme ».

[illegible]

4<sup>ème</sup> mouvement, violons 1 et 2 illustrant le tressaillement du « corps et de l'âme » (*Leib und Seele*), mesures 66 à 74

Dans le 5<sup>e</sup> mouvement, d'un caractère recueilli, d'une nuance *piano*, Brahms privilégie les sonorités des vents et la voix de soprano solo y tisse de douces arabesques mélismatiques sur le fond sonore du chœur qui chante la consolation (« *Je vous consolerai comme une mère console son enfant* »).

La voix de soprano illustre la « grande consolation » (*grossen Trost*) :

Se - bet mich an: ich ha-be ei-ne klei - ne Zeit Mü - he und Ar-beit ge - habt und ha-be

gro - - - - - Ben - - - - - Trost fun - - - - - den;

5<sup>me</sup> mouvement, soprano solo, mesures 26 à 35

Effet fascinant de la fin : la soprano reprend à plusieurs reprises « je vous reverrai » en devenant toujours plus calme, un sorte de fondu illustré rythmiquement par l'augmentation des valeurs.

Dans le 6<sup>e</sup> mouvement, Brahms combine la « rhétorique » musicale baroque au *topos* romantique :

Entrée du chœur sur une rythmique donnant l'impression d'une lente marche tâtonnante (« *suchen* » signifie « *recherche* »), renforcée par les *pizzicati* des violoncelles et contrebasses (ci-contre)

Intervention du baryton,

dans un style récitatif, prononçant une prophétie (le mot « mystère », *Geheimnis*, est souligné)  
L'annonce mystérieuse du soliste est

Siche, ich sage euch ein Ge - heim - - - - - nis:

6<sup>ème</sup> mouvement, baryton solo, mesures 28 à 32

« mystifiée » par l'accompagnement en tréolos des cordes graves. L'orchestre renforce le sens des mots du soliste et du chœur, et donne à l'action dramatique un élan supplémentaire « *en un instant, en un clin d'œil, au son de la trompette* », « *car la trompette sonnera.* » vers le changement harmonique et métrique radical (la rectitude de la mesure binaire *andante* bascule sur un trois temps *vivace*).

Le chœur triomphe alors avec une intensité presque provocante « *Mort, où est ton aiguillon ! Enfer où est ta victoire !* »

La longue fugue jubilatoire qui suit utilise à plein toutes les ressources de ce style d'écriture : divertissements contrastants sur « *Car tu es le créateur de toutes choses* », strettes à une ou une demi-mesure de distance, insistance sur les mots « *la gloire, l'honneur et la puissance* », grande complexité de construction (la fugue, un des plus stricts principes de construction musicale comme une image de la création ?). Elle clôt le morceau dans l'allégresse.

L'apaisement caractérise le dernier mouvement, final calme et réconciliant à l'image du 1<sup>er</sup>. Le cercle menant au début de l'œuvre se termine : le chœur commence par une Béatitude en fa majeur « *Selig sind die toten* » et s'achève sur la même musique que le « *Selig sind* » initial. Malgré l'expressivité et la parfaite intelligibilité de son écriture vocale, le *Requiem allemand* apparaît par certains aspects comme une création proche de l'univers de la musique pure. Le contenu sémantique du texte passe dans la musique, qui devient le message de réconfort lui-même.

LUCIE MADURELL

The image shows a musical score for the song 'Die Zukunft' by Franz Schubert. It is a four-part setting for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The lyrics are in German. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). There are also blue and red curved lines above the staves, likely indicating phrasing or breath marks. The lyrics are: 'son - dern die zu - künf - ti ge su - - - chen wir.' for Soprano and Alto, and 'son - dern die zu - künf - ti ge su - - - chen wir.' for Tenor and Bass. The Bass part has an additional line: 'su - - - chen wir, su - - - chen wir.'

6<sup>ème</sup> mouvement, chœur illustrant la « recherche » par l'utilisation de secondes mineures, la variété des profils mélodiques des voix, les liaisons de prolongation. mesures 8 à 16



## LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE BRAHMS

Si la musique religieuse ne représente qu'une partie réduite de l'œuvre de Brahms, elle a donné lieu à plusieurs pièces marquantes, au premier rang desquelles le *Requiem allemand*. Ces œuvres, qui opèrent une synthèse musicale entre une esthétique romantique et des influences plus anciennes, témoignent du rapport ambigu que Brahms a entretenu avec la religion, partagé entre un fort sentiment religieux et une distance certaine vis-à-vis de l'Église.

### Brahms et la religion

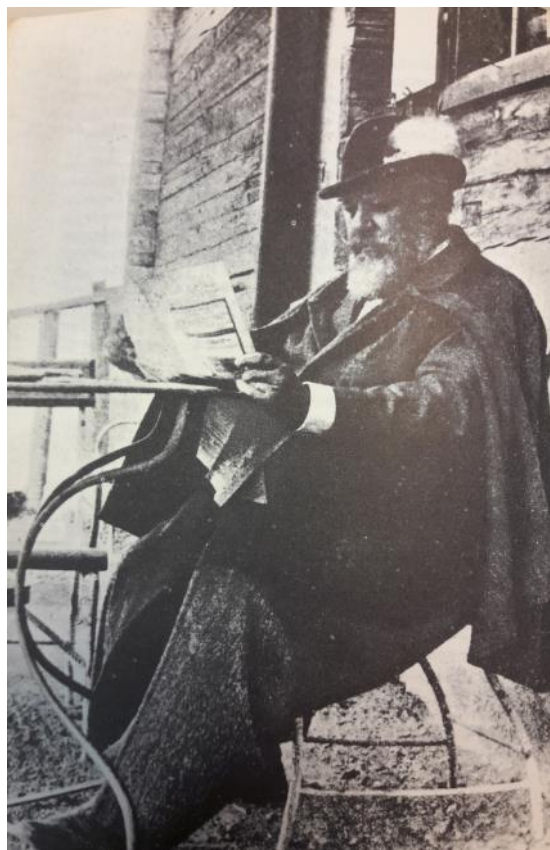
Les convictions religieuses de Brahms ont fait l'objet de nombreuses discussions dès son vivant. Certains ont vu dans ses œuvres écrites sur des textes religieux l'expression d'un homme profondément pieux et attaché au protestantisme. Clara Simrock, la femme de l'éditeur de Brahms Fritz Simrock, a ainsi rapporté que Brahms portait toujours avec lui une Bible dans la poche de son manteau. Au contraire, Max Kalbeck, auteur d'une monumentale biographie de Brahms en huit volumes publiée entre 1904 et 1914, a vu dans le *Requiem allemand* « une vision antichrétienne, affirmation de la vie ». Entre ces deux descriptions, la réalité semble plus nuancée. Si Brahms s'est confronté à la Bible et la spiritualité chrétienne tout au long de sa vie, il a eu vis-à-vis de la religion une attitude d'esprit libre et s'est toujours tenu à distance des institutions religieuses.

Brahms a exprimé lui-même cette ambiguïté : il se dit « incapable de se débarrasser des théologiens », mais décrit les textes de la Bible qu'il choisit de mettre en musique comme païens et impies. Son attitude s'éclaire à la lumière du contexte politique de son époque. A Vienne, où Brahms s'installe définitivement en 1862, la situation politique est fortement polarisée par un conflit entre les élites libérales, favorables à un État séculier soustrait au contrôle de la Cour et de l'Église, constituées en grande partie d'émigrés allemands protestants et de juifs aisés, desquelles Brahms est proche, et un catholicisme politique antilibéral et antijuif. Dans ce contexte, l'adjectif « chrétien » acquiert un sens politique et social, à connotation réactionnaire et antisémite. L'image d'un Brahms antichrétien s'inscrit dans ce contexte d'hostilité face à un christianisme vu comme une force obscurantiste opposée au progrès.

Cependant, Brahms a gardé durant toute sa vie une proximité avec la religion et la spiritualité chrétienne. Il est issu d'une famille pieuse, a été baptisé et confirmé, et a suivi enfant des cours de religion à l'église luthérienne de Hambourg. De nombreux ouvrages de théologie annotés de la main de Brahms conservés dans la bibliothèque du compositeur, ainsi qu'un carnet de textes manuscrits tirés de la Bible, destinés à être mis en musique, attestent du vif inté-

rêt de Brahms pour l'interprétation de l'Écriture et les potentialités artistiques de celle-ci. Il apparaît ainsi, notamment au travers du recueil de citations *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* (« Le petit coffre au trésor du jeune Kreisler ») compilé par Brahms, une proximité intime du compositeur avec la sensibilité spirituelle des débuts du romantisme allemand, incarnée par le philosophe et théologien Schleiermacher.

Brahms a toujours choisi lui-même les textes de la Bible qu'il a mis en musique, et aucune de ses œuvres religieuses n'est une commande. Il ne s'est jamais engagé pour l'Église, et a refusé à plusieurs reprises des propositions pour des projets liturgiques. Du choix des textes bibliques mis en musique se dégage ainsi une vision personnelle de Brahms, au sein de laquelle on peut discerner trois thèmes principaux : un Dieu fort, un homme faible, la vie juste.



Dans le choix des textes de Brahms se manifeste en effet une nette polarité entre un dieu tout-puissant et une humanité faible et impuissante. Pour autant, Dieu chez Brahms n'est pas un principe abstrait, mais un interlocuteur à qui l'homme peut s'adresser. De manière significative, le Christ est systématiquement absent des textes choisis par Brahms. Il n'est présent que dans les textes de certains des onze Choraux pour orgue, dans des œuvres donc dans les-



quelles les paroles bibliques ne sont pas prononcées. Alors que la nature divine du Christ a été mise à nouveau en doute à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et que le XIX<sup>e</sup> siècle en a fait la figure de l'homme idéal, guide et modèle d'éthique, on n'a que peu d'indications sur la vision que Brahms a de Jésus. Des raisons politiques semblent avoir un rôle dans

rité. Parmi les autres œuvres pour chœur et orchestre écrites entre 1868 et 1885, seul le *Triumphlied*, sorte de *Te Deum* allemand patriotique écrit lors de la guerre franco-prussienne de 1870, comprend des paroles issues de la Bible.

Dans les dernières années de la vie de Brahms, ses

œuvres évoluent vers une tonalité plus nostalgique et intime. Cela se manifeste dans sa musique religieuse, dans laquelle presque toutes ses dernières œuvres sont *a capella* et reprennent des thèmes d'œuvres de jeunesse, à l'image des *Deux motets* op. 74. La publication en 1885 d'une édition des œuvres complètes de Heinrich Schütz par le proche ami de Brahms Philipp Spitta est certainement une source d'inspiration pour les *Fest- und Gedenksprüche*. Les dernières œuvres de Brahms d'inspiration religieuse, les *Vier ernste Gesänge* et les onze Chorals pour orgue publiés de manière posthume, encore plus personnelles

et introspectives, ne sont plus écrites pour chœur. Marqué par la mort de plusieurs proches dont Clara Schumann en 1896, Brahms écrit ces dernières pièces pour soulager son deuil et sa tristesse, non par volonté d'écrire une musique spécifiquement religieuse. Il aurait d'ailleurs dit des textes des *Vier ernste Gesänge* qu'ils sont « tout à fait impies » mais « Dieu merci se trouvent dans la Bible ».



*Adieu à la Russie* de Pavel Korin (1892 - 1967)

cette réticence de Brahms à mettre en scène la figure du Christ : l'absence de Jésus dans le *Requiem allemand* permet d'élargir le message de l'œuvre au-delà des frontières de la chrétienté. Brahms avait en effet de nombreux amis juifs et était ouvertement philosémite. Sa réaction au premier succès électoral en 1895 du programme antisémite de Karl Lueger : « L'antisémitisme est une folie », est restée célèbre.

### Les œuvres religieuses de Brahms

La musique religieuse de Brahms comprend en majorité des œuvres pour chœur de femmes ou chœur mixte, *a capella* ou bien accompagnés par un orgue ou un orchestre. Ces œuvres vocales témoignent de la fascination de Brahms pour la musique ancienne, et réalisent une synthèse entre ces influences et l'esthétique romantique.

Les premières œuvres chorales de Brahms, écrites entre 1856 et 1860, sont avant tout des exercices de style qui permettent au jeune Brahms de s'approprier les techniques contrapuntiques des compositeurs de la Renaissance, tels Palestrina et Byrd, et de la période Baroque, notamment Bach et Händel. Brahms y fait déjà preuve d'une vraie maîtrise de la polyphonie et du canon, mais ces pièces vocales ont d'emblée une couleur moderne. Les *Marienlieder*, qui évoquent plusieurs épisodes de la vie de la Vierge, opèrent un mélange intéressant entre musique religieuse et influence des chansons populaires. Ces premières œuvres préfigurent déjà certains aspects du *Requiem allemand*, écrit en 1868, qui domine par sa conception monumentale et sa résonance sur la carrière de Brahms les œuvres pour chœur de sa maturité.

### Liste des œuvres de Brahms écrites sur des textes religieux

- Ave Maria*, pour chœur de femmes, orchestre et orgue, op. 12
- Begräbnisgesang*, pour chœur et vents, op. 13
- Marienlieder*, pour chœur à quatre voix, op. 22
- Psaume XIII*, pour voix de femmes et orgue, op. 27
- Deux motets*, pour cinq voix a capella, op. 29
- Chant sacré*, pour chœur à quatre voix et orgue, op. 30
- Trois chœurs sacrés*, pour voix de femmes, op. 37
- Un requiem allemand*, pour soli, chœur et orchestre, op. 45
- Deux motets* pour chœur mixte a capella, op. 74
- Fest- und Gedenksprüche*, pour chœur à huit voix a capella, op. 109
- Trois motets*, pour chœur à quatre et huit voix a capella, op. 110
- Vier ernste Gesänge*, pour voix de basse et piano, op. 121
- Onze chorals pour orgue*

## L'ÉVOLUTION DU REQUIEM

Le mot « requiem » désigne en premier lieu la Missa pro defunctis, messe pour les défunts, un service liturgique de l'église catholique donné lors de funérailles ou de cérémonies du souvenir. Cette prière pour les défunts est établie sur des textes liturgiques qui lui sont propres, et ce sont les premiers mots de l'Introït, « Requiem æternam dona eis » (Donne-leur le repos éternel) qui viennent donner son nom à la messe de requiem.

Comme pour tout service liturgique de l'église chrétienne, la musique fait partie intégrante de la messe de requiem. Le terme requiem désigne alors tant le moment liturgique que la musique dévolue à cette liturgie. Au fil des siècles, la musique de la messe de requiem se développe et devient une œuvre musicale à part entière : la longueur des œuvres ne leur permet plus d'être interprétées lors des services religieux. Le requiem se détache alors peu à peu des services liturgiques et trouve davantage sa place dans les concerts.

Dès les débuts de la chrétienté, les croyants accordent une attention toute particulière à leurs morts. La proximité avec la mort à laquelle les chrétiens sont soumis lors des persécutions des premiers siècles entraîne les croyants à rendre un culte particulier aux martyres. C'est sans doute alors dans les catacombes où les chrétiens se réfugient, que les premières messes pour les morts sont célébrées. Lorsque les manifestations de culte deviennent libres, les pratiques liturgiques se multiplient de façons très diverses et varient en fonction des régions, jusqu'à ce que le répertoire liturgique commence à se fixer et s'unifier, à l'époque de l'empire carolingien. Mais pour ce qui est de la messe de requiem, il faut attendre le concile de Trente au XVI<sup>ème</sup> siècle pour que le choix des textes soit fixé de manière définitive. Jusque-là, la messe pour les morts diffère probablement peu des autres messes, mais on célèbre les défunts en agençant différentes pièces liturgiques qui rappellent le caractère du disparu. La célébration des morts prend une place importante dans l'église, et un jour spécial est mis à part pour les honorer tous.

La musique des messes chrétiennes est chantée a capella et de façon monodique, jusqu'au IX<sup>ème</sup> siècle où l'on rencontre les premières polyphonies dans la musique religieuse. La plus ancienne Missa pro defunctis qui nous soit parvenue et qui fait appel à la polyphonie

est celle de Johannes Ockeghem, compositeur franco-flamand du XV<sup>ème</sup> siècle. Son œuvre serait peut-être cependant une copie de celle de Guillaume Dufay, qui a été perdue et dont seuls des échos nous sont parvenus.

Au XVI<sup>ème</sup> siècle, la réforme protestante vient bouleverser l'Europe et remettre en question toute la vie religieuse de l'époque. Les célébrations protestantes s'éloignent alors de celles de l'église catholique. Les compositeurs protestants écrivent de la musique religieuse en langue vernaculaire et créent ainsi leur propre liturgie. Le réformateur Luther, lui-même, compose de la musique destinée à être chantée par l'assemblée des fidèles. Les compositeurs n'hésitent pas à choisir les textes bibliques qui les intéressent, maintenant traduits, pour composer leurs œuvres.

A partir du XVII<sup>ème</sup> siècle, le requiem prend toujours plus d'ampleur. Les œuvres sont maintenant écrites pour de larges chœurs, accompagnés par un orgue ou un orchestre, et font souvent appel à plusieurs solistes. Les compositeurs, qu'ils soient catholiques ou protestants, continuent à composer des requiem dont le style d'écriture reflète tant l'évolution stylistique de la musique que la confession du compositeur. De plus en plus d'entre eux écrivent des œuvres funèbres, bien qu'elles ne portent pas toutes le titre de requiem. Parmi ces compositeurs, on trouve des noms tels que Marc Antoine Charpentier, Haendel, J.S. Bach, Hasse ou encore Haydn. La plus célèbre de ces œuvres en l'honneur des défunts est, sans nul doute, celle de Mozart. Dernière œuvre du compositeur, ce requiem ne pourra être achevé avant la mort de Mozart, et c'est l'un de ses élèves qui en terminera l'écriture.

Le requiem ne trouve alors plus réellement sa place au sein des services religieux. La longueur des œuvres, les effectifs requis ainsi que la présence d'importantes parties de solistes sont autant d'éléments qui éloignent le requiem du cadre cultuel. Les œuvres se font désormais plutôt entendre dans les salles de concert. Le XIX<sup>ème</sup> siècle est le grand siècle du requiem, avec plus d'une centaine d'œuvres composées. Le genre s'éloigne alors franchement de la liturgie et devient un des moyens d'expression privilégié des compositeurs romantiques, qui y trouvent la profondeur et la douleur, thèmes parlant à leurs âmes.



Bien qu'il soit devenu une œuvre musicale à part entière, le requiem reste cependant lié à la religion et peut refléter les convictions religieuses du compositeur. Avant la réforme protestante, les compositeurs se servaient des textes liturgiques établis par l'église catholique,

œuvres funèbres sur des textes tirés de la Bible, traduite dans leur propre langue. D'autres textes religieux sont également utilisés, ils viennent alors de la liturgie propre à chaque église protestante.



et si parfois ils omettaient certaines parties de la liturgie, tous les requiem reflètent la même conception de la mort et des thèmes qui l'entourent. Les compositeurs issus de la réforme choisissent des textes qui diffèrent du requiem catholique et ne sont pas en latin, mais en langue vernaculaire. L'un des points essentiels de la réforme était en effet que le peuple puisse avoir accès aux textes sacrés sans cela soit un privilège réservé aux plus érudits. Les œuvres musicales religieuses demeurent dans cette optique d'accessibilité au plus grand nombre. La plupart des compositeurs protestants fondent leurs

Les requiem anglicans, par exemple, se fondent sur les funeral sentences, tirées du Livre de la Prière commune. Parmi ceux-ci, on peut noter ceux de Thomas Morley, Orlando Gibbons ou encore Henry Purcell, qui comptent parmi les plus célèbres. L'œuvre de Purcell *Music for the Funeral of Queen Mary* (Musique pour les funérailles de la Reine Marie) est composée en 1695 pour le service funèbre de la Reine Marie II d'Angleterre. Haendel composera lui aussi une musique pour les funérailles de la Reine Caroline : *The ways of Zion do mourn*. Contrairement à Purcell, Haendel n'utilise que des textes tirés de la Bible anglaise, qui se concentrent sur la vie et la gloire du juste après la mort. Les textes choisis par Purcell reflètent plus la crainte du jugement et la demande de la grâce de Dieu.

Chez les compositeurs luthériens, ce sont les requiem composés par Praetorius et Schütz qui comptent parmi les plus anciens. L'œuvre de Schütz, *Musikalische Exequien* (obsèques en musique)

date de 1635 et repose sur la liturgie d'une messe de funérailles luthérienne ainsi que sur des textes bibliques. Ces premiers « requiem allemands » inspireront les compositeurs des générations suivantes, comme Michael Haydn ou Schubert. Mais c'est *Ein deutsches Requiem* de Brahms qui deviendra le plus connus de tous ces requiem composés par des luthériens sur des textes en allemand.



## BRAHMS ET LA MUSIQUE POUR CHŒUR

### La vie musicale dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle

Sous l'impulsion des grands festivals célébrant Haendel en Angleterre dès 1784, et en écho au rôle majeur dévolu au chœur dans ses oratorios (jusqu'à plus de mille participants à l'Abbaye de Westminster lors du festival Haendel de 1791, auquel Haydn assistait), un intérêt grandissant pour la musique chorale se développe parallèlement en Europe et en Amérique du Nord. En Allemagne les livrets des œuvres de Haendel sont traduits par Herder, J. A. Hiller et Klopstock ; ainsi les exécutions musicales se multiplient : une des plus importantes fut donnée à la Cathédrale de Berlin le 19 mars 1786, avec trois cent cinq chanteurs et instrumentistes, dirigés par Hiller, qui organisa deux concerts l'année suivante à l'église de l'université de Leipzig.

La musique sacrée s'émancipe d'un cadre d'exécution strictement ecclésiastique. Portée par les idéaux des Lumières, représentés par certains mouvements caritatifs, elle accède à de nouveaux cadres de diffusion. Pour ce qui est du développement du chœur, l'un de ses promoteurs les plus importants fut la *Tonkünstler-Sozietät* de Vienne, dont la constitution remonte à 1771. Elle fut pensée sur le modèle de la *Society of Musicians* de Londres, et adaptée aux besoins d'aide médicale locale. Haydn, fortement intéressé par cette société, composa pour elle en 1774-75 *Il ritorno di Tobia* (*Le Retour de Tobie*), le premier de ses trois oratorios. Plus tard, l'une de ses œuvres les plus célèbres, *La Création*, dans laquelle transparaît l'influence de Haendel, fut immédiatement mise au répertoire des chœurs internationaux (ce fut par exemple l'œuvre choisie par la Société Philharmonique de Saint Pétersbourg pour son concert inaugural en 1802). Comme en Angleterre, le nombre de chœurs sur le continent augmenta, tout comme les effectifs utilisés : les oratorios étaient donnés à Vienne en 1773 par quatre cents exécutants, en 1811 par sept cents, et en 1812 l'enthousiasme était tel que mille personnes prirent part à l'ode de Haendel *Le Festin d'Alexandre* (*Alexander's Feast*). Les oratorios furent régulièrement interprétés avec des effectifs aussi importants, jusqu'en 1847.

La croissance durant le XVIII<sup>e</sup> siècle du mouvement maçonnique (dont les rites s'accompagnaient de chants), incluant des grandes figures telles que Mozart et le baron Gottfried van Swieten, eut une influence sur la musique pour chœur, notamment masculine. Les Francs-Maçons parrainèrent notamment l'exécution du *Messie* de Haendel à Hambourg en 1777 et 1778, et publièrent plusieurs séries de *Freimaurer-Melodien* (airs maçonniques) arrangés pour chœur d'hommes.

En Angleterre, où la pratique du chant à quelques voix était bien établie dans des « clubs », de nouvelles sociétés apparurent durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, perpétuant la pratique « ancienne », ou encourageant la production de nouvelles musiques, de préférence de nature conviviale, comme pour le *Glee Club* en 1783. Bien que les chœurs aient été exclusivement masculins, excepté pour la « Soirée des Dames » (« *Ladies' nights* »), ils permirent de diffuser et développer une littérature musicale dans les classes moyennes sans autres objectifs que le plaisir de chanter ensemble.

En France, la Révolution conduisit indirectement à la création de sociétés chorales d'un autre type. En 1790, à l'occasion de la célébration de la Révolution française, Gossec composa un *Te deum* pour le 14 juillet, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie. Il écrivit par la suite un certain nombre d'œuvres pour chœur reflétant ses idées politiques. En 1794, le Festival national (événement populaire annuel) resta dans les mémoires pour avoir réuni un chœur de deux mille quatre cents chanteurs. Cet élan enthousiaste permit le développement de chœurs d'hommes, connus sous le nom d'Orphéon, à partir de 1833.

Beaucoup de musiques patriotiques pour voix d'hommes furent publiées dans des revues comme le *Berlinische musikalische Zeitung* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1792 C. F. C. Fasch (compositeur et claveciniste né en 1736) fonda la *Singakademie* de Berlin, qui était aussi un établissement d'enseignement, avec l'objectif de protéger les standards de la musique chorale allemande. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, des chœurs se développent à travers les états allemands : en 1801, une académie de chœur est fondée à Würzburg, en 1802 une *Singakademie* à Leipzig et en 1804 une *Singverein* à Münster ; en 1806 des sociétés de chorale émergent dans plusieurs villes comme Dresde, Erlangen et Kassel. Dans le même temps, C. F. Zelter (compositeur né en 1758, théoricien, chef d'orchestre et professeur de Mendelssohn), le successeur de Fasch à la *Singakademie* de Berlin, fonde le premier *Liedertafel* (chœur d'hommes) et d'autres formations se développent dans toute l'Allemagne. Des chœurs similaires mais de caractère plus populaire se développent sous le nom de *Liederkrantz*. L'importance du mouvement des *Liedertafel* est illustré par le fait que Schumann décida d'en diriger un à Dresde à la suite de Ferdinand Hiller, à qui il succédera à nouveau en tant que directeur du *Gesangverein* (chœur mixte) de Düsseldorf en 1850.

Dans de nombreuses villes industrielles allemandes, des sociétés de chorale apparaissent sous

des noms variés, et des festivals de grande envergure se développent – comme pour les festivals anglais – avec un répertoire de type « oratorio ». Le premier festival de chorales allemand eut lieu à Frankenhäusen en 1815. Weber rédigea sur les objectifs de cet événement une note patriotique, qui fut reprise par plusieurs écrivains. Les différents festivals régionaux furent dominés par des musiciens tels que Mendelssohn, Spohr, Spontini et Weber.

Durant cette période, les églises protégèrent de leur mieux le répertoire sacré, se proclamant les gardiennes de la polyphonie. Mais les Messes de Haydn, Mozart et Beethoven étaient déjà tournées vers « l'extérieur ». Les chapelles de cour, tout particulièrement la Chapelle Royale de Vienne, qui exerçait une grande fascination, se prirent une certaine distance avec l'unique objectif religieux. La relation évidente entre les messes de Mozart et ses opéras a fréquemment été pointée. La *Messe solennelle* en ré majeur de Beethoven constitue un autre exemple : composée pour la cérémonie d'intronisation de l'archiduc Rodolphe, elle est pourtant aussitôt entrée dans le répertoire des chœurs laïcs. Les théories musicales ecclésiastiques sur la nature de la musique sacrée furent ainsi mises en « tension », jusqu'aux œuvres liturgiques tardives de Berlioz, Bruckner et Verdi, qui ne sont qu'un lointain « écho » de l'idéal de Palestrina et du style *a cappella*.

Les conservateurs firent toutefois revivre une vision de l'idéal polyphonique du XVI<sup>e</sup> siècle : A. F. J. Thibaut, le professeur de droit de Schumann à Heidelberg qui trouvait les œuvres de Bach trop colorées pour être jouées à l'église, constitua un ensemble de chanteurs en vue d'exécuter la musique polyphonique de la Renaissance. Pour des raisons historiques, le protestantisme allemand fut un allié du nationalisme et l'urgence du mouvement nationalisme au XIX<sup>e</sup> siècle stimula les préoccupations de conservation de l'héritage de la musique protestante. Des écoles religieuses d'État furent fondées à Breslau (1810), Königsberg (1812) et Berlin (1822), dont la dernière par C. F. Zelter. Une grande quantité de musique et de littérature fut publiée pour fournir un nouveau matériau : *Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten* (1817), le *Berliner Gesangbuch* (1829), etc.

La renaissance des œuvres de J. S. Bach doit être vu dans le contexte général de redécouverte du répertoire de la musique d'église, et pas uniquement à travers l'exécution de la *Passion selon Saint Matthieu* par la *Singakademie* de Berlin sous la baguette de Mendelssohn en 1829.

Les importants changements sociaux de l'époque romantique permirent aux femmes musiciennes de participer à des services religieux dans les églises protestantes, une pratique qui n'était acceptée que rarement auparavant. Le chant choral se développe au XIX<sup>e</sup> siècle comme élément d'ouverture sociale

non associé aux églises. La chorale est vécue à la fois comme une activité musicale et comme un exutoire social. Au-delà de leur rôle musical, les sociétés chorales participent à d'importants changements sociaux pour les femmes. L'idée du chœur mixte grandissant, les femmes peuvent chanter sur un pied d'égalité avec les hommes.

La croissance du chant amateur dans le monde laïc est ainsi une conséquence de l'évolution sociale et politique à la suite des Lumières et de la culture bourgeoise. La culture musicale se répand rapidement parmi les classes moyennes urbaines en Allemagne. Alors que la composition de musique pour l'église et les cours royales décline, la musique écrite et jouée dans les zones urbaines se développe. Ce mouvement a également un impact sur les mouvements politiques de l'époque. Le plus notable fut la révolution de 1848, libérale et le pangermaniste : l'Allemagne était alors en effet sous la domination de l'empire autrichien et du royaume de Prusse. Avant les troubles de 1848, les chœurs offrirent des lieux de rencontre propices pour discuter des événements politiques, les chœurs masculins affichant une image politique bien plus forte que les chœurs féminins. La popularité des chorales étudiantes fut telle qu'elles purent être considérées comme une menace pour le parti au pouvoir en Allemagne.

### Johannes Brahms et la musique vocale

Né en 1833 à Hambourg, Johannes Brahms reçut de solides études élémentaires et commença tôt à étudier la musique malgré les origines modestes de sa famille. Bien que ses professeurs aient eu l'espoir que leur prodige choisirait une carrière de concertiste, Brahms répondit plutôt à l'appel de la composition. À l'âge de vingt et un ans, il avait un portefeuille de compositions publiée qui comprenait ses *Sonates* pour piano op. 1, 2 et 5, le *Scherzo* en *mi b* mineur, op. 4, les *Gesänge* (lieder) op. 3, 6 et 7 et un trio pour piano op. 8. Il rencontra Joseph Joachim, Liszt, Berlioz, Clara et Robert Schumann, qui l'avaient encouragé, et avait reçu des critiques de presse favorable sur son jeu pianistique et ses compositions. Cependant Brahms n'était pas satisfait et cherchait la direction que sa propre écriture devait prendre. Ce fut une période délicate pour Brahms, tiraillé entre ses propres attentes, celles de son entourage, et les différents courants musicaux de ses contemporains. Il se retira de la vie musicale allemande durant toute une décennie, ses apparitions en tant que concertiste restant sporadiques. À l'automne 1857, Brahms accepta le poste de chef de chœur de la chorale amateur de Detmold, puis fonda en 1859 un chœur de femmes à Hambourg, qu'il dirigea durant trois ans. Son intérêt pour la musique chorale s'est probablement développée à partir de la musique ancienne, qu'il a découverte aux côtés du violoniste Joseph Joachim à partir de 1848, puis de Robert Schumann qui lui permit d'étudier



les partitions de sa bibliothèque à partir de 1854.

Cette étude de la musique ancienne est d'une importance primordiale pour Brahms : jusque-là ses compositions sont très pianistiques, et son immersion dans l'idiome choral lui permet d'explorer l'idée d'égalité des voix, si essentielle au style polyphonique. Brahms étudie la musique chorale *a cappella* des XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Palestrina, Ingegneri, Schütz), ainsi que des fugues de clavier du XVIII<sup>e</sup> siècle. Brahms ayant peu écrit sur la façon dont il apprit son métier et les influences qu'il subit, on peut seulement spéculer sur la nature exacte de son étude. Il échangea toutefois nombre de lettres et d'exercices avec son ami Joachim ou encore Clara Schumann, qui aiguisèrent ses compétences contrapuntiques. L'étude de la musique ancienne savante et de la chanson populaire contemporaine, liée à ses fonctions de directeur de chœur, formèrent le socle de son vocabulaire compositionnel.

Brahms composa par la suite des *Lieder* et des duos, souvent inspirés de chansons folkloriques, pour le

chœur de femmes qu'il fonda à Hambourg. Intéressé par les chansons populaires, il avait accepté d'arranger quelques pièces pour son élève, Friedchen Wagner, et sa sœur, qui avaient mentionné leur désir de chanter en duo ; comme il l'explique à Clara Schumann en 1859, Friedchen chanta d'abord ses arrangements de chansons avec sa sœur Thusnelda et une amie, Olga, puis commença à inviter d'autres jeunes femmes, à raison d'une ou deux à la fois. Le succès du groupe fut contagieux et le chœur finit par compter une quarantaine de membres.

Au cours de la première moitié des années 1860, Brahms produit une série d'œuvres de musique de chambre et de pièces pour piano (dont deux sextuors à cordes, un quintette pour piano, les *Variations* pour piano sur des thèmes de Schumann, Haendel et Paganini), ainsi que de nombreux chants et pièces pour chœur *a cappella* (*Lieder* de Platen et Daumer op. 32 et la plupart des *Romances de Magelone* op. 33). Son étude du répertoire englobe à présent à la fois des formes plus grandes et les courtes danses de Schubert. Dans sa musique instrumentale, ses transformations thématiques dans le style Lisztien qui avait animé les premières sonates pour piano sont remplacées par un équilibre des émotions et des éléments intellectuels, des contrastes sonores audacieux et de grands climaxes rappelant Beethoven, mais aussi de longues mélodies aux inflexions majeures et mineures à l'image de Schubert, des *Ländler* rythmés et danses folkloriques introduisant parfois un élément populaire.

Au printemps 1863, Brahms accepte le poste de directeur de la *Singakademie* de Vienne. Durant la saison 1863-4, il présente des pièces *a cappella* de la Renaissance, une cantate de Bach, un oratorio de Noël, des œuvres de Beethoven, Mendelssohn et Schumann, ainsi que ses propres pièces. En février 1865, Brahms est profondément ébranlé par la mort de sa mère. Peu après il commence à travailler au *Requiem allemand* op. 45, complétant six mouvements à la fin de l'été 1866. Après une exécution des trois premiers mouvements à Vienne, qui suscita des réactions mitigées le 1<sup>er</sup> décembre 1867, la première des six mouvements à Brême reçut des applaudissements tumultueux le 10 avril 1868. Brahms ajouta ensuite un septième mouvement, le solo de soprano « *Ihr habt nun Traurigkeit* » et l'œuvre complète fut jouée au Gewandhaus de Leipzig, le 18 février 1869.



## LA CORRESPONDANCE DE BRAHMS

Délaissée par rapport à celle de ses contemporains tels que le couple Schumann ou encore Felix Mendelssohn, la correspondance de Brahms, riche de 6940 lettres, permet de mieux connaître le compositeur, mais également de constituer un portrait de la vie d'un musicien allemand à la fin XIXe siècle.

### Les relations de Brahms

À la différence de Wagner qui utilisait les caractères latins, les manuscrits de Brahms sont écrits en deutsche Kurrentschrift, c'est-à-dire en caractères gothiques, ce qui ne facilite donc pas le travail sur ses écrits. L'édition de la Deutsche Brahms-Gesellschaft est aujourd'hui la principale source de la correspondance. Elle propose seize volumes de lettres choisies selon le destinataire, publiés entre 1912 et 1922. Deux volumes ont été ajoutés à cette édition dans les années 1990.

Il est possible de distinguer rapidement les correspondants privilégiés du compositeur. Parmi eux se trouvent le grand violoniste Joseph Joachim, l'éditeur Simrock, le baryton Julius Stockhausen mais également des personnalités aujourd'hui tombées dans l'oubli tels Julius Otto Grimm, Max Klinger, Theodor Wilhelm Englmann, Karl Groth ou Julius Allgeyer.

Les échanges avec Clara Schumann, édités en 1927 par Berthold Litzmann, sont également particulièrement nombreux mais ne nous sont pas parvenus dans leur intégralité. En effet, en 1887, suite à la demande de Brahms, Clara Schumann en brûla une partie jusqu'à ce que sa fille, Marie, la convainque de cesser cet autodafé. De son côté, Brahms ne s'arrêta pas. C'est pour cette raison que la correspondance du compositeur avec la future veuve de Robert Schumann est introuvable pour cette période, qui serait celle de ses sentiments les plus vifs pour cette dernière. Certaines des lettres restantes sont parfois censurées. Il en est de même pour 14 des 525 lettres échangées entre Joachim et Brahms, ce dernier se confiant à son ami sur ses sentiments pour Clara. Cette question de censure éditoriale reste importante car il n'existe aucune édition scientifique de la correspondance. Il semble pourtant que les passages ôtés par les éditeurs ou coupures signalées par des points de suspensions ne cachent rien d'historique.

Ces lettres ne témoignent pas des talents littéraires du compositeur. En effet, il confie à Clara Schumann, en 1854 : « Je ne maîtrise pas ma main pour écrire des lettres, mais ça va mieux pour écrire avec des notes », mais également à Elisabeth von Herzogenberg : « D'ordinaire, j'embrouille tout ce que j'essaie d'exprimer dans une lettre, si je ne le fais pas, c'est celui qui me lit qui embrouille tout. » Brahms écrit dans un

allemand non littéraire qui utilise parfois des formules populaires ou dialectales. La langue utilisée est décontractée et non formelle dans la majorité des cas. Les lettres sont courtes et explicites, elles abordent le sujet de front, sans artifice et avec une certaine brutalité peu usuelle à cette époque. Elles semblent être à l'image de cet homme d'un contact non facile, parfois maladroit, énigmatique, volontiers silencieux, qui pouvait se contenter de répondre par monosyllabes. Elles témoignent par ailleurs de son humour sinistre comme de son extrême douceur, de sa conscience de n'être nulle part chez lui alors qu'il passe de ville en ville, ainsi que de sa fidélité sans faille vis-à-vis de ses amis et de son goût pour les grands compositeurs.

Conscient du caractère indiscret d'une correspondance, Brahms écrit peu sur lui. Loin de penser à une publication, il demande dans son testament à ce que tous ses écrits soient brûlés après son décès. Le compositeur préfère parler avec détails de ses œuvres et s'intéresser au monde musical qui l'entoure.

Il est ainsi possible, par exemple, de comprendre les relations entre les compositeurs du XIXe siècle et leurs éditeurs. L'édition musicale rapportait, à cette époque, de l'argent. C'est grâce à Fritz Simrock que Brahms a bien gagné sa vie. Les relations entre les deux hommes se sont développées au point que Brahms envoya la lettre de ses dernières volontés à son éditeur, son « cher ami » en mai 1891. Fritz Simrock, très enthousiaste vis à vis du travail du compositeur, lui propose un « contrat à vie », ce à quoi Brahms répond en février 1870 :

« Cher ami,  
Cessez de faire pression sur vos compositeurs. Cela pourrait bien être plus dangereux qu'utile. Après tout, on ne peut composer comme on file ou coud. [...] Mais je vais bientôt cesser de rechercher une situation. Un contrat à vie avec vous ! Dans ce cas, l'avantage serait probablement de mon côté. Quoi qu'il en soit, je serais homme à accepter une telle suggestion sans la moindre hésitation - c'est pourquoi il vaut mieux que je m'abstienne. Soit dit en passant, je n'ai pas le temps. Sans quoi, j'aimerais avoir un entretien sur la difficulté de composer et sur l'irresponsabilité des éditeurs... »

Simrock ira jusqu'à racheter à Breitkopf et Haertel les premières compositions de Brahms, ce qui engendra la réponse de ce dernier le 1er avril 1888 :

« Mon bon Simrock,  
Vous attendez que je vous félicite ? [...] Je ne peux empêcher que vous me surestimiez grandement. Certes, je n'y ai contribué ni par ma conduite, ni par mes paroles ... Votre sympathie me touche, mais je

pense qu'il n'est pas du tout sage de votre part d'avoir racheté à Haertel, à Dieu sait quel prix, de la musique qui lui a coûté à peine une centaine de louis d'or et qui, dans un proche avenir, n'en vaudra même pas la chandelle. (...). »

Fritz Simrock n'était pas le seul à avoir une correspondance régulière avec le compositeur. Il est aisé de reconstituer l'entourage proche de Brahms, qui compte Joseph Joachim et le couple Schumann, grâce à leurs nombreux échanges. Ainsi, il est par exemple possible de revivre la rencontre de Brahms et Schumann.



Le 30 septembre 1853 est noté dans l'agenda des Schumann : « Herr Brahms, de Hambourg ». A la page du lendemain se trouve ce commentaire : « Visite de Brahms. Un génie ! » Une amitié naît presque immédiatement entre les trois artistes, le couple prend sous son aile le jeune homme prodige qu'est Brahms. Ce dernier témoigne de cette première visite dans un échange avec son ami Joseph Joachim, grand violoniste :

« Mon cher ami,

Tu as dû recevoir une lettre des Schumann t'annonçant que je suis ici. Je pense qu'il est inutile de te raconter en détail que leur réception, aimable au-delà de toute attente, m'a rendu indiciblement heureux. Leurs louanges m'ont tellement réconforté et fortifié que j'ai peine à attendre le moment où je pourrai enfin me mettre à composer et à travailler sans être dérangé.

Que te dirai-je de Schumann ? Ferai-je l'éloge de son génie et de son caractère, ou me lamenterai-je sur le fait que les gens manquent gravement aux convenances lorsqu'ils jugent si mal et respectent si peu un homme bon et un artiste divin ?

Quant à moi, pendant combien de temps ai-je commis cette faute ? C'est seulement depuis que j'ai quitté Hambourg, et particulièrement durant mon séjour à Mehlem, que j'ai appris à connaître et à admirer les œuvres de Schumann. J'aimerais lui demander pardon. [...]

Tu ne peux pas t'imaginer comme je me plais ici, et cela te ferait certainement plaisir aussi.

Il me tarde de te voir, comme s'il s'était écoulé des années depuis notre dernière rencontre. J'ai tant de belles choses à te raconter. Annonce-moi ton arrivée prochaine.

Ton Johannes »

Interprètes de ses œuvres, Joachim et Clara Schumann étaient également de véritables conseillers pour la composition de Brahms. Il était très fréquent que ce dernier joigne partitions ou esquisses à ses lettres afin de recueillir leurs avis.

La correspondance du compositeur traduit également son admiration et son respect pour les grands compositeurs. Il écrit, dans une lettre à Simrock en février 1870 :

« Quelques confrères respectés, Bach, Mozart, Schubert, ont terriblement gâté le monde. Mais si nous ne pouvons nous mesurer à eux, nous devons absolument éviter d'imiter leur facilité d'écriture ».

Il consacre un de ses échanges avec Adolf Schubring à Schubert en juin 1863 :

« Mon cher ami,

Mon affection pour Schubert est très sérieuse, probablement parce que ce n'est pas une folie passagère. Où y a-t-il ailleurs un génie comme le sien, qui s'élève avec une telle audace et une telle assurance vers les cieux où les plus grands sont sur le trône ? Il m'impressionne comme un enfant des dieux qui joue avec la foudre de Jupiter et la manipule de temps à autre d'une manière insolite. Mais il joue dans un domaine et à un niveau que les autres ne peuvent atteindre en aucun cas ...

Cordialement,  
Johannes Brahms. »

Cette correspondance, certes moins poétique que celle de Schumann ou Mendelssohn, se trouve être très révélatrice en raison de ce que le compositeur dit et de ce qu'il tait. Il est ainsi possible de le suivre dans sa découverte du monde musical après son départ de Hambourg et d'être au plus proche de l'écriture de ses œuvres.

### Le Requiem à travers la correspondance

Brahms n'indique qu'une seule étape de composition pour son Requiem : été 1866 à Zurich et Baden-Baden. Pourtant, achevée en 1868, cette œuvre, sur laquelle il travaille depuis 1854, est le résultat d'une longue période de maturation.

Les ébauches de ce projet naissent dès 1854 sous les encouragements de Schumann. Brahms n'a encore jamais abordé le répertoire symphonique et transformera la pièce en une sonate pour deux pianos qu'il ne publiera pas. Le matériau musical servira pourtant pour son Concerto pour piano et orchestre n°1 ainsi que pour le deuxième mouvement du Requiem.

Suite au décès de Schumann en 1856, Brahms pense de nouveau à écrire une pièce élégiaque, mais ce projet prendra, une nouvelle fois, une direction différente. Schumann avait lui-même ébauché un Requiem, que Clara transmet le 25 avril 1861 à Brahms. Ce dernier en accusa bonne réception avant de donner son avis sur l'éventualité d'une édition posthume.

Brahms entreprend de nouveau la composition d'un Requiem en 1865 alors qu'il entretient une correspondance régulière avec son père, Jakob Brahms, suite au

décès de sa mère. Depuis 1864 le couple parental est instable et la mère de Brahms, Christiane Brahms, ne supportera pas la rupture qui survient ; elle décèdera d'une attaque en février 1865. Bien que le compositeur ne l'ait jamais affirmé, il semble que le Requiem soit écrit pour lui rendre hommage, comme le confirme Clara Schumann : « Nous sommes tous d'avis qu'il l'écrivit en souvenir d'elle, bien qu'il ne nous l'ait jamais dit expressément. »

C'est d'ailleurs à cette dernière que Brahms confie ses doutes sur l'œuvre dans une lettre du 24 avril 1865 :

« Bien chère Clara,  
[...]

S'il est possible, je te prie de ne pas montrer le morceau pour chœur à Joachim, c'est jusqu'à présent le morceau le plus faible du Requiem allemand. Comme ce dernier va peut-être être réduit à rien, le temps que tu reviennes à Baden, je t'écris ici le beau texte avec lequel il commence. Un chœur en fa majeur sans violon, mais avec harpe et d'autres beaux instruments. [...] Je me suis confectionné le texte à partir de la Bible. Le chœur que je t'ai envoyé est le numéro 4. Le numéro 2 part en ut mineur et adopte un tempo de marche. [...]

Un tel texte en allemand peut bien te plaire autant que le texte habituel en latin ?

J'espère beaucoup parvenir à faire que tout cela constitue un tout,

Bien cordialement,  
Ton Johannes. »

Brahms offre l'année suivante la réduction du Requiem à Clara Schumann.

Alors que l'œuvre est loin d'être finie, Karl Reinthaler, directeur de la musique à la cathédrale de Brême, propose d'en organiser la création. Brahms lui répond le 9 octobre 1867 :

« Monsieur,

J'aimerais beaucoup répondre aisément à votre lettre. Écrire des lettres m'est tellement étranger que je dois une fois encore me consoler avec la possibilité de vous rencontrer et de bavarder à l'envi avec vous. Pourtant, je ressens le besoin de vous dire la grande joie que vous avez accordé à mon œuvre. J'apprécie cela d'autant plus depuis que, non sans crainte, j'ai revu cette œuvre et y fais du ménage avec ma plume. En ce qui concerne la musique, j'en ai dit tellement plus que ce qu'avec indulgence vous dites et demandez. En ce qui concerne le titre, je dois reconnaître que je supprimerais volontiers le mot « allemand » pour simplement le remplacer par « humain ». [...]

Je m'arrête sans avoir dit tout ce que j'avais à dire et voudrais évoquer encore quelque chose qui ne m'est

pas seulement agréable, mais important aussi. C'est l'exécution à la cathédrale de Brême que vous mentionnez.

Pour diverses raisons, je vais faire jouer la première partie ici (le 1er décembre) et aurai difficilement possibilité d'entendre l'œuvre entière. Si vous étiez sérieusement intéressé par une exécution dans votre ville, je vous en serais très obligé. [...]

Avec l'espoir, donc, d'avoir de vos nouvelles sur ce sujet, je demeure votre dévoué,

J. Brahms »

Comme prévu, le 1er décembre 1867 sont donnés les trois premiers mouvements, lors d'un concert en hommage à Schubert à Vienne. Le public ne semble pas conquis, le timbalier joue trop fort et couvre orchestre et chœur. La presse fait un compte rendu mitigé de la soirée.

A l'inverse, l'audition de la première version de l'œuvre, le 10 avril 1868 dans la cathédrale de Brême, sous la direction de Brahms lui-même, accompagné de son ami, Julius Stockhausen, baryton solo, connaît un franc succès. Les amis les plus chers de Brahms sont venus pour l'occasion : son père, Clara Schumann et sa fille aînée, Marie, Joachim et sa femme, les Grimm et les Dietrich.

Suite à cette représentation, Brahms reçoit quelques mots de John Farmer, musicien anglais :

« Lors de la première représentation de votre Requiem, j'eus le plaisir de faire la connaissance de votre père. Je me rappelle très bien que j'étais assis près de lui, de Frau Schumann et de Joachim. Votre père fut le seul à rester calme - les autres avaient déjà les larmes aux yeux lors du chœur d'ouverture. Lorsque nous sortîmes de l'église après votre grand triomphe, je parlai avec votre père et lui demandai s'il était fier de l'extraordinaire succès de son fils, mais sa seule réponse fut : « Ce n'était pas mal » - et il huma une prise de tabac. Il était le seul qui paraissait calme. Pour lui, le triomphe de son fils allait de soi. Il reste pour moi l'image même d'un homme simple et énergique ».

A la suite de cette création, Brahms écrit dès le 24 mai 1868 un nouveau mouvement pour soprano solo qu'il termine en août à Bonn. La version intégrale est créée le 18 février 1869 à Leipzig et sera par la suite donnée dans de nombreuses villes allemandes, le plus souvent sous la direction de Brahms lui-même, qui informera ses amis des différentes dates et lieux de concerts dans sa correspondance.

GODELEINE CATALAN

## Sources

*Brahms, sa vie, son œuvre*, Karl Geiringer

*Brahms par ses lettres*, Christophe Looten

*Johannes Brahms & Theodor Billroth, Letters from a Musical Friendship*, Hans Barkan



## PROPOSITION D'ÉCOUTES COMPARÉES

La première version du *Requiem allemand* fût jouée le 10 avril 1868 à la cathédrale de Brème, sous la direction de Brahms, avec Julius Stockhausen comme baryton solo. Quelques mois plus tard, Brahms choisit d'intégrer à son œuvre un cinquième mouvement, qu'il terminera en août 1868.

L'œuvre est créée dans sa version définitive le 18 février 1869 au Gewandhaus de Leipzig par l'orchestre du lieu, le chef Carl Reinecke et Émilie Bellingrath-Wagner et Franz Krükl pour solistes.

Plusieurs centaines d'interprétations du Requiem Allemand ont depuis lors vu le jour. J'ai retenu quelques interprétations majeures de cette œuvre :

- ♦ **Première version** : L'Orchestre de La Chapelle Royale, le Collegium Vocale, avec Christiane Oelze et Gerald Finley comme solistes, placés sous la direction de Philippe Herreweghe (HM, 1996).
- ♦ **Deuxième version** : Le Chœur et Orchestre Philharmonia avec Elisabeth Schwarzkopf et Dietrich Fischer-Dieskau comme solistes, placés sous la direction d'Otto Klemperer (Warner, 1962).
- ♦ **Troisième version** : L'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam et les Chœurs de la Radio néerlandaise, avec Genia Kühmeier et Gerald Finley, en solistes, placés sous la direction de Mariss Jansons (RCO, 2012).
- ♦ **Quatrième version** : L'Orchestre Philharmonique de Berlin et le Chœur Eric-Ericson, avec Cheryl Studer, Andreas Schmidt comme solistes, placés sous la direction de Claudio Abbado (DG, 1992).
- ♦ **Cinquième version** : L'Orchestre Philharmonique de Vienne et le Chœur Arnold Schönberg, avec Genia Kühmeier, Thomas Hampson comme solistes, sont placés sous la direction de Nikolaus Harnoncourt (RCA, 2007).
- ♦ **Sixième version** : L'Orchestre Philharmonique de Berlin, et le chœur du Singverein de Vienne, avec Gundula Janowitz, Eberhard Waechter comme solistes, placés sous la direction de Herbert von Karajan (DG, 1964).

La version de Philippe Herreweghe est jouée sur

instruments d'époque. La grande recherche d'équilibre entre les instruments, la pureté et le son du chœur, et la clarté de l'articulation livrent une version qui témoigne d'une recherche d'authenticité.

La deuxième version est dans l'ensemble plus rapide que celle de Philippe Herreweghe. Les sonorités sont très fondues, on entend une grande recherche de contrastes et de dynamiques.

La version d'Otto Klemperer, date de plus de cinquante ans mais reste une référence pour ce Requiem allemand. Les deux solistes, soutenus par un orchestre et un chœur massifs, provoquent chez l'auditeur de fortes émotions.

Malgré un texte moins compréhensible, le son précis, l'expression recueillie et très phrasée, et les dynamiques de Claudio Abbado font la grande qualité de cette version.

La version de Mariss Jansons est une version plus massive, avec un son orchestral étiré et soutenu. Le chœur est moins homogène, et parfois peu compréhensible. Malgré cela, le grand chef nous mène jusqu'au crescendo final et fait grandir l'émotion jusqu'à la dernière note.

Dans la version de Nikolaus Harnoncourt, la récurrence des premiers temps marqués donnent à l'ensemble un caractère plus austère.

Enfin, la dernière version que j'ai choisie est celle d'Herbert Von Karajan. Le tempo choisi est extrêmement lent, et cela donne une version de ce Requiem plus statique et plus linéaire. Mais les deux solistes nous offrent un raffinement musical hors du commun.

Il est intéressant, pour comparer une œuvre, de s'attarder sur des extraits en particulier. Pour cela, j'ai choisi de mettre en parallèles les différentes versions dans le troisième mouvement (baryton et chœur) et le cinquième mouvement (soprano et chœur).

### I II-*Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss* (air du baryton) :

Dans la première version, la diction des voix est très claire et l'expression est pure et simple. De plus, on entend un bel équilibre entre le soliste, l'orchestre et le chœur.

Dans la deuxième version, la dramatisation de l'œuvre est plus importante : les dynamiques (crescendo-decrescendo) sont plus marquées, le vibrato du soliste est plus intense. Le texte est

très articulé.

Malgré une voix soliste chantée et une diction syllabique, le texte moins compréhensible et un chœur moins précis donnent à la version de Mariss Jansons un tout moins émotionnel.

de la soliste Christiane Oelze est lumineuse. On entend une grande complémentarité des timbres entre la petite harmonie (bois aigus) et la voix.

La deuxième version est un peu moins précise,



Cela fait un contraste très marqué avec la version qui suit : dans le troisième mouvement de Claudio Abbado, le soliste, Andreas Schmidt, nous offre une version extrêmement sensible et ressentie. Le texte est très compréhensible et la volonté de faire passer un message est frappante. De plus, l'échange entre soliste, chœur et orchestre est remarquable.

La version de Nicolas Harnoncourt est inégale : le chœur est parfois peu compréhensible et moins cohérent que dans la version précédente. Malgré cela, le baryton Thomas Hampson, nous offre une admirable version, très recueillie, et riche en émotions.

La dernière version de ce troisième mouvement, est une version plus opératique. La voix du soliste est très lyrique. Le dialogue entre le chœur, le soliste et l'orchestre est moins frappant.

tant sur le plan de la prononciation que sur la cohésion entre le chœur, la soliste et l'orchestre. Comme dans la version précédente, le cinquième mouvement de Mariss Jansons est moins homogène entre les voix et l'orchestre. La voix de la soliste est plus ouverte et plus lyrique, ce qui donne une version moins intime.

La quatrième version de *Ihr habt nun Traurigkeit* donne une impression de sérénité. Malgré une voix plus poussée, le chœur et l'orchestre restent en harmonie.

La version de Nikolaus Harnoncourt est recueillie. La voix de Genia Kühmeier est sensible, plus lyrique, mais sans exagération. De plus, elle dialogue parfaitement avec le chœur et l'orchestre.

La version d'Herbert von Karajan est peut-être l'une des plus expressives. La voix de Gundula Janowitch est pure et harmonique, et son intention musicale douce, intérieure et très intense

#### V-*Ihr habt nun Traurigkeit* (air de la soprano):

Dans la version de Philippe Herreweghe, la voix

CAMILLE AUBRÉE

## ANNEXE : LISTE DES ŒUVRES CHORALES

Titre	Opus	Année
<i>Six lieder</i> pour ténor ou soprano, dédiés à Bettina von Arnim 1. <i>Liebestreu</i> 2. <i>Liebe und Frühling 1</i> 3. <i>Liebe und Frühling 2</i> 4. <i>Lied</i> 5. <i>In der Fremde</i> 6. <i>Lied</i>	op. 3	1853
<i>Six lieder</i> pour soprano ou ténor, dédiés à Louise et Minna Japha 1. <i>Spanisches Lied</i> 2. <i>Der Frühling</i> 3. <i>Nachwirkung</i> 4. <i>Juche</i> 5. <i>Wie die Wolke nach der Sonne</i> 6. <i>Nachtigallen schwingen lustig</i>	op. 6	1852-1853
<i>Six lieder</i> , dédiés à Albert Dietrich 1. <i>Treue Liebe</i> 2. <i>Parole</i> 3. <i>Anklänge</i> 4. <i>Volkslied</i> 5. <i>Die Trauernde</i> 6. <i>Heimkehr</i>	op. 7	1851-1853
<i>Ave Maria</i> pour chœur de femmes avec accompagnement d'orchestre	op. 12	1858
<i>Chant funèbre</i> pour chœur et instruments à vent	op. 13	1861
<i>Huit lieder et romances</i> 1. <i>Vor dem Fenster</i> 2. <i>Vom verwundeten Knaben</i> 3. <i>Murrays Ermordung</i> 4. <i>Ein Sonnett</i> 5. <i>Trennung</i> 6. <i>Gang zur Liebsten</i> 7. <i>Ständchen</i> 8. <i>Sehnsucht</i>	op. 14	1861
<i>Quatre chants</i> pour chœur de femmes avec deux cors et harpe 1. <i>Es tönt ein voller Harfenklang</i> 2. <i>Lied von Shakespeare</i> 3. <i>Der Gärtner</i> 4. <i>Gesang aus Fingal</i>	op. 17	1860
<i>Cinq Poèmes</i> pour chant avec accompagnement de piano 1. <i>Der Kuss</i> 2. <i>Scheiden und meiden</i> 3. <i>In der Ferne</i> 4. <i>Der Schmied</i> 5. <i>An eine Aeolsharfe</i>	op. 19	1862
<i>Trois duos</i> pour soprano et contralto 1. <i>Weg der Liebe 1</i> 2. <i>Weg der Liebe 2</i> 3. <i>Die Meere</i>	op. 20	1861
<i>Marienlieder</i> pour chœur mixte 1. <i>Der Englische Gruß</i> 2. <i>Marias Kirchengang</i> 3. <i>Marias Wallfahrt</i> 4. <i>Der Jäger</i> 5. <i>Ruf zur Maria</i> 6. <i>Magdalena</i> 7. <i>Marias Lob</i>	op. 22	1860
<i>Le 13<sup>e</sup> psaume</i> , pour chœur de femmes à 3 voix (orgue ou piano)	op. 27	1859
<i>Quatre duos</i> pour alto et baryton, dédiés à Amélie Joachim 1. <i>Die Nonne und der Ritter</i> 2. <i>Vor der Tür</i> 3. <i>Es rauschet das Wasser</i> 4. <i>Der Jäger und sein Liebchen</i>	op. 28	1864



Titre	Opus	Année
<i>Deux motets</i> , pour chœur mixte à 5 voix a cappella 1. <i>Es ist das Heil uns kommen her</i> 2. <i>Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz</i>	op. 29	1860
<i>Chants sacrés</i> , pour chœur mixte à 4 voix, de Paul Flemming	op. 30	1864
<i>Trois quatuors vocaux</i> pour soprano, contralto, ténor et basse, avec accompagnement de piano 1. <i>Wechsellied zum Tanze</i> (1859) 2. <i>Neckereien</i> (1863) 3. <i>Der Gang zum Liebchen</i> (1863)	op. 31	1859-1863
<i>Neuf Lieder et Chants</i> de Aug. de Platen et de G.F.Daumer 1. <i>Wie rafft ich mich auf in der Nacht</i> 2. <i>Nicht mehr zu dir zu gehen</i> 3. <i>Ich schleich umher</i> 4. <i>Der Strom, der neben mir verwechselt</i> 5. <i>Wehe, so willst du mich wieder</i> 6. <i>Du sprichst, dass ich mich täuschte</i> 7. <i>Bitteres zu sagen denkst du</i> 8. <i>So stehn wir, ich und meine Weide</i> 9. <i>Wie bist du, meine Königin</i>	op. 32	1864
<i>15 Romances</i> sur la <i>Magelone</i> de L. Tieck's (dédiées à Stockausen) 1. <i>Keinen hat es noch gereut</i> 2. <i>Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind</i> 3. <i>Sind es Schmerzen, sind es Freuden</i> 4. <i>Liebe kam aus fernen Landen</i> 5. <i>So willst du des Armen?</i> 6. <i>Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?</i> 7. <i>War es dir, dem diese Lippen bebten</i> 8. <i>Wir müssen uns trennen</i> 9. <i>Ruhe, Süßliebchen</i> 10. <i>Verzweiflung (So tönet denn, schäumende Wellen)</i> 11. <i>Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz</i> 12. <i>Muß es eine Trennung geben</i> 13. <i>Sulima (Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?)</i> 14. <i>Wie froh und frisch</i> 15. <i>Treue Liebe dauert lange</i>	op. 33	1861-1869
<i>Trois chœurs sacrés</i> pour voix de femmes, a cappella 1. <i>O bone Jesu</i> 2. <i>Adoramus</i> 3. <i>Regina Coeli</i>	op. 37	1867
<i>Cinq Lieder</i> pour chœur d'hommes, a cappella 1. <i>Ich schwing mein Horn ins Jammerthal</i> 2. <i>Freiwillige her!</i> 3. <i>Geleit</i> 4. <i>Marschieren</i> 5. <i>Geht acht!</i>	op. 41	1867
<i>Trois chants</i> , chœur a cappella (chœur mixte à six voix) 1. <i>Abendständchen</i> (1859) 2. <i>Vineta</i> 3. <i>Darthulas Grabgesang</i>	op. 42	1860
<i>Quatre chants</i> avec accompagnement de piano 1. <i>Von ewiger Liebe</i> 2. <i>Die Mainacht</i> 3. <i>Ich schell mein Horn ins Jammerthal</i> 4. <i>Das Lied vom Herrn von Falkenstein</i>	op. 43	1868
<i>Douze lieder et romances</i> pour chœur de femmes a cappella 1. <i>Minnelied</i> 2. <i>Der Bräutigam</i> 3. <i>Barcarole</i> 4. <i>Fragen</i> 5. <i>Die Müllerin</i> 6. <i>Die Nonne</i> 7. <i>Vier Lieder aus dem Jungbrunnen (1)</i> 8. <i>Vier Lieder aus dem Jungbrunnen (2)</i> 9. <i>Vier Lieder aus dem Jungbrunnen (3)</i> 10. <i>Vier Lieder aus dem Jungbrunnen (4)</i> 11. <i>Die Braut</i> 12. <i>Märznacht</i>	op. 44	1868
<i>Un requiem allemand</i> (Ein deutsches Requiem), d'après les paroles de l'Évangile	op. 45	1868

Titre	Opus	Année
<i>Quatre chants avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Die Kränze</i> 2. <i>Magyarisch</i> 3. <i>Die Schale der Vergessenheit</i> 4. <i>An die Nachtigall</i>	op. 46	1868
<i>Cinq Lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Botschaft</i> 2. <i>Liebesglut</i> 3. <i>Sonntag</i> 4. <i>O liebliche Wangen</i> 5. <i>Die liebende Schreibt</i>	op. 47	1868
<i>Sept Lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Der Gang zum Liebchen</i> 2. <i>Der Überläufer</i> 3. <i>Liebesklage des Mädchen</i> 4. <i>Gold überwiegt die Liebe</i> 5. <i>Trost in Tränen</i> 6. <i>Vergangen ist mir Glück und Heil</i> 7. <i>Herbstgefühl</i>	op. 48	1868
<i>Cinq Lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Am Sonntag Morgen</i> 2. <i>An ein Veilchen</i> 3. <i>Sehnsucht</i> 4. <i>Wiegenlied</i> 5. <i>Abenddämmerung</i>	op. 49	1868
<i>Rinaldo</i> , cantate d'après le poème de Goethe	op. 50	1869
<i>Rhapsodie pour alto</i> , voix d'hommes et orchestre (fragments de <i>Harzreise im Winter</i> , de Goethe)	op. 53	1870
<i>Chants du destin</i> , de Fr. Hölderlin (chœur et orchestre)	op. 54	1871
<i>Triumphlied</i> , chœur et orchestre (chœur à 8 voix), dédié à Guillaume I <sup>er</sup>	op. 55	1871
<i>Huit lieder</i> 1. <i>Von waldbekränzter Höhe</i> 2. <i>Wenn du nur zuweilen Lächelst</i> 3. <i>Es träumte mir, ich sei dir teuer</i> 4. <i>Ach, wende diesen Blick</i> 5. <i>In meiner Nächte Sehnen</i> 6. <i>Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht</i> 7. <i>Die Schnur, die Perl an Perle</i> 8. <i>Unbewegte laue Luft</i>	op. 57	1871
<i>Huit lieder</i> 1. <i>Blinde Kuh</i> 2. <i>Während des Regens</i> 3. <i>Die Spröde</i> 4. <i>O Komme, holde Sommernacht</i> 5. <i>Schwermut</i> 6. <i>In der Gasse</i> 7. <i>Vorüber</i> 8. <i>Serenade</i>	op. 58	1871
<i>Huit lieder</i> 1. <i>Dämmerung senkte sich von oben</i> 2. <i>Auf dem See</i> 3. <i>Regenlied</i> 4. <i>Nachklang</i> 5. <i>Agnes</i> 6. <i>Eine gute, gute Nacht</i> 7. <i>Mein wundes Herz</i> 8. <i>Dein blaues Auge</i>	op. 59	1873
<i>Quatre duos pour soprano et contralto</i> 1. <i>Die Schwestern</i> 2. <i>Klosterfräulein</i> 3. <i>Phänomen</i> 4. <i>Die Boten der Liebe</i>	op. 61	1874

Titre	Opus	Année
<i>Sept lieder pour chœur mixte a cappella</i> 1. Rosmarin 2. Von alten Liebesliedern 3. Waldesnacht 4. Dein Herzlein mild 5. All meine Herzgedanken 6. Es geht ein Wehen 7. Vergangen ist mir Glück und Heil	op. 62	1874
<i>Neuf lieder</i> 1. Frühlingstrost 2. Erinnerung 3. An ein Bild 4. An die Tauben 5. Junge Lieder 1 6. Junge Lieder 2 7. Heimweh 1 8. Heimweh 2 9. Heimweh 3	op. 63	1874
<i>Trois quatuors pour 4 voix mixtes (soli)</i> 1. An die Heimat 2. Der Abend 3. Fragen	op. 64	1874
<i>Nouvelles valse chantées (Neue Liebeslieder)</i> 1. Verzicht, o Herz, auf Rettung 2. Finstere Schatten der Nacht 3. An jeder Hand die Finger, pour soprano 4. Ihr schwarzen Augen, pour basse 5. Wahre, wahre deinen Sohn, pour alto 6. Rosen steckt mit an die Mutter, pour soprano 7. Vom Gebirge, Well' auf Well' 8. Weiche Gräser im Revier 9. Nagen am Herzen, pour soprano 10. Ich kose süß mit der und der, pour ténor 11. Alles, alles in den Wind, pour soprano 12. Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster 13. Nein, Geliebter, setze dich, pour soprano et alto 14. Flammenauge, dunkles Haar 15. Zum Schluß: Nun ihr Musen, genug!	op. 65	1875
<i>Nouvelles valse chantées, arrangement de l'opus 65 pour piano à 4 mains, sans voix</i>	op. 065b	
<i>Cinq duos pour soprano et contralto</i> 1. Klänge 1 2. Klänge 2 3. Am Strande 4. Jägerlied 5. Hüt du dich!	op. 66	1875
<i>Neuf lieder avec accompagnement de piano</i> 1. Klage 1 2. Klage 2 3. Abschied 4. Des liebsten Schwur 5. Tambourliedchen 6. Vom Strande 7. Über die See 8. Salome 9. Mädchenfluch	op. 69	1877
<i>Quatre lieder avec accompagnement de piano</i> 1. Im Garten am Seegestade 2. Lerchengesang 3. Serenade 4. Abendregen	op. 70	1877
<i>Cinq lieder avec accompagnement de piano</i> 1. Es liebt sich so lieblich im Lenze! 2. An den Mond 3. Geheimnis 4. Willst du, dass ich geh? 5. Minnelied	op. 71	1877
<i>Cinq lieder avec accompagnement de piano</i> 1. Alte Liebe 2. Sommerfäden 3. O kühler Wald 4. Verzagen	op. 72	1877



Titre	Opus	Année
<i>Cinq lieder</i> avec accompagnement de piano (suite) 5. <i>Unüberwindlich</i>	op. 72	1877
<i>Deux Motets</i> , chœur mixte <i>a cappella</i> , dédié à Philipp Spitta 1. <i>Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?</i> 2. <i>O Heiland, reiß die Himmel auf</i>	op. 74	1877
<i>Ballades et romances</i> , duo pour voix, dédié à Jules Allgeyer 1. <i>Edward</i> 2. <i>Guter Rat</i> 3. <i>So lass uns wandern!</i> 4. <i>Walpurgisnacht</i>	op. 75	1878
<i>Nänie</i> , d'après F. Schiller, chœur et orchestre, dédié à M <sup>me</sup> H. Feuerbach	op. 82	1881
<i>Romances et lieder</i> à une et deux voix avec accompagnement de piano 1. <i>Sommerabend</i> 2. <i>Der Kranz</i> 3. <i>In den Beeren</i> 4. <i>Vergebliches Ständchen</i> 5. <i>Spannung</i>	op. 84	1882
<i>Six lieder</i> pour voix seule avec accompagnement de piano 1. <i>Sommerabend</i> 2. <i>Mondenschein</i> 3. <i>Mädchenlied</i> 4. <i>Ade!</i> 5. <i>Frühlingslied</i> 6. <i>In Waldeseinsamkeit</i>	op. 85	1882
<i>Six lieder</i> pour voix seule avec accompagnement de piano 1. <i>Therese</i> 2. <i>Feldeinsamkeit</i> 3. <i>Nachtwandler</i> 4. <i>Über die Heide</i> 5. <i>Versunken</i> 6. <i>Todessehnen</i>	op. 86	1882
<i>Chant des Parques</i> d'après Gœthe, dédié au duc Georges de Saxe Meiningen	op. 89	1882
<i>Deux chants</i> pour contralto, avec accompagnement d'alto et de piano 1. <i>Gestillte Sehnsucht</i> 2. <i>Geistliches Wiegenlied</i>	op. 91	1884
<i>Quatre quatuors</i> pour soprano, alto, ténor et basse, avec accompagnement de piano 1. <i>O schöne Nacht!</i> 2. <i>Spätherbst</i> 3. <i>Abendlied</i> 4. <i>Warum?</i>	op. 92	1889
<i>Six lieder et romances</i> pour chœur mixte à 4 voix <i>a cappella</i> 1. <i>Der bucklichte Fiedler</i> 2. <i>Das Mädchen</i> 3. <i>O süßer Mai</i> 4. <i>Fahr wohl!</i> 5. <i>Der Falke</i> 6. <i>Beherzigung</i>	op. 93 a	1884
<i>Ronde (Tafellied)</i> pour chœur mixte à 6 voix, avec accompagnement de piano	op. 93 b	1885
<i>Cinq lieder</i> avec accompagnement de piano 1. <i>Mit vierzig Jahren</i> 2. <i>Steig auf, geliebter Schatten</i> 3. <i>Mein Herz ist schwer</i> 4. <i>Sapphische Ode</i> 5. <i>Kein Haus, keine Heimat</i>	op. 94	1884
<i>Sept lieder</i> avec accompagnement de piano 1. <i>Das Mädchen</i> 2. <i>Bei dir sind meine Gedanken</i> 3. <i>Beim Abschied</i> 4. <i>Der Jäger</i> 5. <i>Vorschneller Schwur</i> 6. <i>Mädchenlied</i> 7. <i>Schön war, das ich dir weihte</i>	op. 95	1884
<i>Quatre lieder</i> avec accompagnement de piano 1. <i>Der Tod, das ist die kühle Nacht</i> 2. <i>Wir wandelten</i> 3. <i>Es schauen die Blumen</i> 4. <i>Meerfahrt</i>	op. 96	1886

Titre	Opus	Année
<i>Six lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Nachtigall</i> 2. <i>Auf dem Schiffe</i> 3. <i>Entführung</i> 4. <i>Dort in den Weiden</i> 5. <i>Komm bald</i> 6. <i>Trennung</i>	op. 97	1886
<i>Huit chants tziganes pour voix seule, avec accompagnement de piano</i> 1. <i>He, Zigeuner, greife in die Saiten ein!</i> 2. <i>Hochgetürmte Rimaflut, wie bist du trüb</i> 3. <i>Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?</i> 4. <i>Lieber Gott, du weißt, wie oft bereut ich hab'</i> 5. <i>Brauner Bursche führt zum Tanze</i> 6. <i>Röslein dreie in der Reihe blühen so rot</i> 7. <i>Kommt dir manchmal in den Sinn</i> 8. <i>Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht</i> 9. <i>Weit und breit schaut niemand mich an</i> 10. <i>Mond verhüllt sein Angesicht</i> 11. <i>Rote Abendwolken ziehn am Firmament</i>	op. 103	1887
<i>Cinq chants pour chœur mixte</i> 1. <i>Nachtwache I</i> 2. <i>Nachtwache II</i> 3. <i>Letztes Glück</i> 4. <i>Verlorne Jugend</i> 5. <i>Im Herbst</i>	op. 104	1888
<i>Cinq lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Wie Melodien zieht es mir</i> 2. <i>Immer leiser wird mein Schlummer</i> 3. <i>Klage</i> 4. <i>Auf dem Kirchhofe</i> 5. <i>Verrat</i>	op. 105	1886
<i>Cinq lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>Ständchen</i> 2. <i>Auf dem See</i> 3. <i>Es hing der Reif</i> 4. <i>Mein Lieder</i> 5. <i>Ein Wanderer</i>	op. 106	1886
<i>Cinq lieder avec accompagnement de piano</i> 1. <i>An die Stolze</i> 2. <i>Salamander</i> 3. <i>Das Mädchen spricht</i> 4. <i>Maienkätzchen</i> 5. <i>Mädchenlied</i>	op. 107	1886
<i>Fest und Gedenksprüche à 8 voix a cappella</i> 1. <i>Unsere Väter hofften auf dich</i> 2. <i>Wenn ein starker Gewappneter</i> 3. <i>Wo ist ein so herrlich Volk</i>	op. 109	1886-1888
<i>Trois motets à 4 et 8 parties</i> 1. <i>Ich aber bin elend, und mir ist wehe</i> 2. <i>Ach, arme Welt, du trügst mich</i> 3. <i>Wenn wir in höchsten Nöten sein</i>	op. 110	1889
<i>Six quatuors pour soprano, contralto, ténor et basse</i> 1. <i>Sehnsucht</i> 2. <i>Nächtens</i> 3. <i>Himmel strahlt so helle</i> 4. <i>Rote Rosenknospen künden</i> 5. <i>Brennessel steht an Weges Rand</i> 6. <i>Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe</i>	op. 112	1891
<i>Treize canons pour voix de femmes a cappella</i>	op. 113	
<i>Vier ernste Gesänge</i> (Quatre chants sérieux)	op. 121	1896
<i>Clair de lune</i> (Mondnacht), 1 voix	sans opus	1872
<i>Quatorze chants populaires d'enfants</i> , dédiés aux enfants de Robert et Clara Schumann	sans opus	1858
<i>Quarante-neuf chants populaires allemands</i>	sans opus	1854-1858
<i>Vingt-huit chants populaires allemands</i>	sans opus	1858
<i>Spuch</i> , canon pour voix et alto	sans opus	1856-1858
<i>Rätselkanons</i> (Canons énigmatiques), chœur mixtes, a cappella	sans opus	

CONSERVATOIRE DE BOULOGNE-BILLANCOURT

# BRAHMS

## EIN DEUTSCHES

# REQUIEM

Précédé de *Vier ernste Gesänge* n° 1 op. 121

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU CONSERVATOIRE  
CHŒUR DE CHAMBRE DE LA MUSIKHOCHSCHULE DE STUTTGART  
DENIS ROUGER, CHEF DE CHŒUR  
RICHARD WIEN, DIRECTION

JEUDI 12 AVRIL 2018 - 20 H

AUDITORIUM DU CONSERVATOIRE

Entrée gratuite dans la limite des places disponibles  
Réservation à partir du 29 mars [resa-crrbb@seineouest.fr](mailto:resa-crrbb@seineouest.fr)  
Billets à retirer le jour même au Conservatoire

CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT RÉGIONAL  
22, RUE DE LA BELLE-FEUILLE  
92100 BOULOGNE-BILLANCOURT

Impulsions Millénaire Éprint



VILLE DE  
BOULOGNE-  
BILLANCOURT

hauts-de-seine  
département



BOULOGNE-BILLANCOURT  
CHAVILLE  
ISSY-LES-MOULINEAUX  
MARNES-LA-COQUETTE  
MEUDON  
SÈVRES  
VANVES  
VILLE-D'AVRAY

BOULOGNE-BILLANCOURT

CHAVILLE  
ISSY-LES-MOULINEAUX  
MARNES-LA-COQUETTE  
MEUDON  
SÈVRES  
VANVES  
VILLE-D'AVRAY

[www.bb-cnr.com](http://www.bb-cnr.com) [www.seineouest.fr](http://www.seineouest.fr)



Pierre-Christophe BAGUET  
Président de Grand Paris Seine Ouest  
Maire de Boulogne-Billancourt

Ce dossier a été réalisé par les élèves de la classe de Culture musicale de Constance Luzzati (CRR Boulogne-Billancourt), dans le cadre des concerts donnés en France et en Allemagne (jeudi 12 avril à Boulogne-Billancourt et mardi 17 avril à Stuttgart) par l'orchestre symphonique du Conservatoire et le chœur de chambre de la Musikhochschule de Stuttgart (HMDK).



