

**La musique chorale non accompagnée  
et le romantisme allemand:  
un exemple d'incompatibilité ou de  
participation?**

par  
**Francis MAES**

La musique chorale non accompagnée et le romantisme sont deux termes qui semblent s'exclure mutuellement. La notion de musique chorale non accompagnée reste liée soit à la musique ancienne - au style polyphonique de la Renaissance en particulier - soit à la musique chorale du XX<sup>e</sup> siècle de tendance néo-classique. Pourtant, les historiens de la musique ont établi que la musique chorale non accompagnée a connu au XIX<sup>e</sup> siècle une véritable explosion, au moins sur le plan de la quantité. C'est pourquoi cette musique est digne d'être envisagée comme un phénomène historique et sociologique important. Néanmoins, ces mêmes historiens considèrent que la véritable évolution artistique du romantisme s'est produite ailleurs, dans les genres instrumentaux, l'opéra ou le genre mélodie.

La littérature musicologique du XIX<sup>e</sup> siècle donne l'impression que la musique chorale non accompagnée est incompatible avec le monde stylistique du romantisme. Pour un peu, elle nous ferait croire que même les plus grands compositeurs se sont trompés dans leurs efforts en faveur de la musique chorale et que cette partie de leur oeuvre est insignifiante vis-à-vis des chefs-d'oeuvre qui les ont rendus célèbres. En pratiquant l'écriture chorale, ils auraient cédé au goût populaire ou à un idéal douteux de simplicité.

Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la musicologie considère la musique chorale non accom-

pagnée comme un phénomène historique lié à deux mouvements importants dans la vie musicale de l'époque: le mouvement de restauration de la musique sacrée, et le mouvement des sociétés chorales. Ces sociétés ont joué un rôle important comme facteurs de la culture musicale et aussi comme événement sociologique qu'on ne peut pas sous-estimer.

Le fait que la plupart des travaux ne considèrent la musique chorale non accompagnée du XIX<sup>e</sup> siècle que du point de vue historique ou sociologique est déjà en soi la preuve d'une méconnaissance, voire d'un certain mépris pour les caractéristiques esthétiques de ce répertoire. Les oeuvres chorales ne sont pas trouvées dignes d'une étude approfondie de leurs qualités artistiques. Il y a une seule exception, Johannes Brahms. La liste des contributions consacrées à l'oeuvre choral de Brahms est relativement impressionnante. Il est peut-être le seul compositeur romantique pour qui on ait essayé d'intégrer cet aspect de sa production dans l'idée qu'on a de son évolution artistique.

Depuis l'étude de Siegfried Kross<sup>1</sup>, on s'accorde à penser que l'expérience de l'écriture chorale a fait évoluer Brahms vers une conception musicale plus constructive, plus rationnelle.

En revanche, l'oeuvre choral des autres compositeurs est le plus souvent refoulé. Bien sûr, il existe quelques recherches sérieuses - je pense par exemple à la dissertation de Susanne Popp sur la musique chorale de Robert Schumann<sup>2</sup> - mais elles restent plutôt isolées et leurs résultats sont à peine incorporés dans des études musicologiques plus générales.

On peut se demander si ce mépris est mérité. Pour étudier les caractéristiques esthétiques de la musique chorale non

accompagnée du XIX<sup>e</sup> siècle, je crois qu'il faut formuler la question de la manière suivante: les compositeurs romantiques - plus spécialement les compositeurs romantiques allemands - ont-ils réussi à réaliser les caractéristiques stylistiques du romantisme dans leurs oeuvres chorales non accompagnées? Autrement dit, ont-ils abouti à transformer la musique chorale en un instrument capable d'exprimer des façons de penser romantiques et à la faire participer à l'évolution stylistique du romantisme musical?

La thèse que je vais essayer d'argumenter dans cette communication est la suivante: je crois que les compositeurs romantiques ont fait des efforts considérables pour intégrer la musique chorale non accompagnée dans le style romantique. Le succès relatif de cette entreprise n'est pas dû, à mon avis, à un manque d'expérience de l'écriture chorale - comme on le croit généralement - mais au fait que l'usage exclusif des voix, sans aucune participation d'instruments, ne se prête pas à une réalisation parfaite des caractéristiques musicales propres au romantisme. La distribution chorale impose des restrictions considérables à la création musicale, en particulier aux aspects caractéristiques du style romantique: c'est-à-dire l'expansion de la tessiture et sa disponibilité totale, la multiplication des timbres, et l'élargissement énorme de la structure formelle.

J'ai l'intention de montrer ce que sont ces limitations de l'écriture chorale et comment les compositeurs les ont utilisées dans leur recherche d'une expression romantique authentique.

Avant d'aborder ces problèmes, je voudrais dire encore quelques mots sur le choix de mon thème. Vous avez probablement remarqué qu'en parlant de la musique

chorale non accompagnée j'évite le terme *a cappella*. Il s'agit bien de la même chose, c'est-à-dire d'une musique qui utilise uniquement les voix humaines, sans faire appel à des instruments. Néanmoins, le terme *a cappella* peut prêter à confusion. Il a été forgé au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner un style fondé sur les principes de la polyphonie de la Renaissance. En conséquence de l'idée fautive que cette musique-là était purement vocale, le terme est devenu synonyme pour l'exécution chorale non accompagnée. Mais dans sa signification véritable, *a cappella* désigne une musique chorale d'un certain modèle. Je trouve donc ce terme assez confus et à mon avis il serait préférable de l'éviter complètement dans le langage musicologique.

Deuxième remarque. Est-il nécessaire d'examiner la musique chorale non accompagnée du XIX<sup>e</sup> siècle comme une catégorie de composition spécifique, donc de l'isoler du reste de la production musicale de l'époque? Peut-on vraiment la considérer comme un genre particulier? Je pense que oui, et cela pour deux raisons. Premièrement, la connaissance de la musique chorale romantique est indispensable pour comprendre la musique chorale du XX<sup>e</sup> siècle. Ce serait trop facile de situer le renouveau de l'art choral aux années vingt de notre siècle en passant sous silence le XIX<sup>e</sup>! Deuxièmement: le XIX<sup>e</sup> siècle a "inventé" la musique chorale non accompagnée. J'avoue que l'expression est un peu exagérée, mais je la crois justifiée. La polyphonie de la Renaissance a connu l'usage d'instruments doublant ou remplaçant les voix. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'écriture purement vocale est devenue un but en soi.

\* \* \*

L'intérêt de la culture musicale romantique pour la sonorité chorale peut se comprendre de deux façons. D'une part, il est motivé par le monde des idées qui a produit la conception romantique de la musique; d'autre part, au XIX<sup>e</sup> siècle, il apparaît comme partie de l'évolution du monde de la musique-même.

Le monde des idées associées au romantisme est complexe et souvent obscur. En ce qui concerne la musique, il est essentiel de comprendre que le romantisme intellectuel a essayé de légitimer l'existence de la musique sur base d'une certaine idée de l'homme et de principes éthiques.

Un penseur influent, Justus Thibaut, a attribué une valeur morale à la musique chorale non accompagnée dans son ouvrage *Sur la pureté de l'art musical*. La vocalité pure y est considérée comme de la musique pure, capable de purifier l'homme et de l'élever sur le plan éthique<sup>3</sup>. Il jugeait l'emploi d'instruments dans la musique sacrée comme une offense à l'oreille<sup>4</sup>. Certains pensent que, dans la musique religieuse, le contact de l'homme avec la divinité doit se faire directement. L'écrivain Hoffmann s'est exprimé en ce sens: "La louange de ce qui est le plus Haut et le plus Saint doit couler directement de la poitrine humaine, sans aucun Médium, sans aucune addition artificielle"<sup>5</sup>.

Du point de vue de l'évolution musicale au XIX<sup>e</sup> siècle, trois éléments sont à prendre en considération pour comprendre l'intérêt porté à la musique chorale.

D'abord l'évolution de la musique instrumentale vers un art indépendant et autonome. La naissance d'une musique purement vocale en est le pôle opposé

logique. Conscient de cette dialectique, le poète Ludwig Tieck l'a formulée ainsi: "La musique purement vocale devrait se mouvoir dans sa propre force sans aucun accompagnement d'instruments, comme la musique instrumentale suit son propre chemin, sans se soucier d'un texte ou d'une poésie attachée, en faisant pour soi sa propre poésie et son propre commentaire poétique. Les deux formes peuvent exister de manière pure et indépendante."<sup>6</sup>.

Un deuxième élément est le "colorisme" romantique, l'intérêt pour des timbres spécifiques et spéciaux. La sonorité chorale y participe.

Troisièmement, par l'usage de la voix non accompagnée, certains ont voulu s'opposer à l'engouement du public des concerts pour les virtuoses des instruments. Le défenseur le plus important de cette idée était le directeur de l'Académie de Chant berlinoise, Eduard Grell. Il allait même jusqu'à attaquer l'existence de l'enseignement instrumental au Conservatoire de Berlin<sup>7</sup>. Les idées de Grell ne nous semblent être qu'un "faits divers" dans l'histoire de la musique, il a néanmoins influencé beaucoup de compositeurs pendant sa longue carrière de professeur à Berlin.

Pour éclairer le fonctionnement artistiquement de la musique chorale non accompagnée au XIX<sup>e</sup> siècle, je dois d'abord montrer qu'il est totalement différent de celui de la musique chorale accompagnée et que les deux genres doivent être mesurés autrement. L'absence d'une distinction claire entre ces deux types de compositions chorales dans la littérature musicologique a causé de nombreuses confusions.

Il n'est pas besoin de longues explications, une simple audition suffit. Je vous invite à écouter un petit exemple de Schubert, extrait d'une pièce pour voix de femmes et piano, intitulée *Gott in der Natur* (*Dieu dans la nature*) (D. 757). C'est une sorte d'hymne à tendances panthéistes chantant la présence de Dieu dans toute la création. L'oeuvre se termine par une sorte de doxologie incitant les éléments à chanter la gloire du Seigneur.

En écoutant cet extrait, on est enchanté par le dynamisme émouvant de cette musique. La vivacité est entièrement due à l'accompagnement du piano. Otez l'accompagnement, et il ne restera plus rien du dynamisme tellement particulier de cette pièce. Le débit obstiné du piano vitalise la diction du texte, et de surcroît, permet de réaliser l'unité de la forme. Il unifie les phrases chantées dans un mouvement général qu'il conduit téléologiquement vers la fin.

La composition vocale accompagnée, soliste ou chorale, a l'avantage de partager des fonctions formelles entre les voix et la contribution instrumentale. La musique chorale non accompagnée ne dispose pas de cet avantage. Elle déduit le rythme et les phrases musicales des données qu'offre le texte, elle doit se mouvoir dans les limites d'une tessiture étroite (peut-être la plus étroite de tous les ensembles musicaux utilisés!), dans une texture qui ne dispose que de peu de sonorités différentes et dont la disponibilité totale reste un rêve lointain à cause des difficultés qu'une écriture chromatique pose aux exécutants.

La musique chorale non accompagnée est étroitement liée à un texte. Cela implique que le texte fournisse au compositeur les matériaux de base à partir des-

quels il lui faut construire ses formes musicales. Les données rythmiques du texte présentent des caractéristiques qui varient selon la langue utilisée; elles ont une influence décisive sur la formation des phrases musicales. Donc, pour comprendre le style vocal du romantisme allemand, il est indispensable de respecter les qualités rythmiques propres à la langue allemande.

L'allemand dispose d'un accent d'intensité très fort. La phrase a toujours un accent de phrase prononcé; il se situe généralement vers la fin. Je vous propose un exemple de Mendelssohn qui montre clairement le caractère de la prosodie allemande. Il s'agit d'une composition sur le texte du deuxième psaume (op. 78, n° 1): "Pourquoi les nations sont-elles en tumulte et les peuples marmonnent-ils une chose vaine? Les rois de la terre prennent position et les dignitaires se sont massés comme un seul contre le Seigneur et contre son oint." (**Exemple 1**)

L'oeuvre puise sa force dans sa précision prosodique. Je vous demande de remarquer comment Mendelssohn a utilisé les accents de phrase dans la diction musicale du texte; en allemand: *Warum toben die Heiden, und die Leute reden so vergeblich? Die Könige im Lande lehnen sich auf, und die Herr'n rathschlagen miteinander wider den Herrn und seinen Gesalbten*. Après quoi viennent des phrases impératives: "Rompons leurs liens, et rejetons leurs cordes loin de nous!"

Mendelssohn a transféré le poids mélodique vers le début de ces phrases. Donc, au lieu de déclamer: *Lasst uns zerreißen ihre Bande, und von uns werfen ihre Seile*, il chante: *Lasst uns zerreißen ihre Bande, und von uns werfen ihre Seile*, ce qui augmente le caractère d'exhortation. Ensuite, on entend quatre phrases énoncia-

tive où Mendelssohn met l'accent sur les mots-clés: "Mais celui qui réside dans les cieux se mettra à rire, et le Seigneur les tournera en dérision. En ce temps-là, il leur parlera dans sa colère et dans son ardent courroux il les troublera". En allemand: *Aber der im Himmel wohnt, lachet ihrer, und der Herr spottet ihrer. Er wird einst mit ihnen reden in seinem Zorn, und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.* (Exemple 2)

Plus avant dans le psaume Mendelssohn démontre qu'on peut même exprimer une certaine agressivité en utilisant les avantages du rythme et de la sonorité de la langue allemande, par exemple dans les phrases suivantes: "Tu les briseras avec un sceptre de fer, tu les fracasseras comme un vase de potier". En allemand: *Du sollst sie mit eisernem Scepter zerschlagen, wie Töpfe sollst du sie zerbrechen.* (Exemple 3)

La succession des accents est relativement régulière dans la langue allemande: c'est-à-dire que les syllabes accentuées sont séparées par une ou deux syllabes non accentuées. La seule irrégularité se trouve quand deux syllabes non accentuées se succèdent dans de la prose. Dans ce cas, le compositeur est obligé de déplacer les accents de la mesure musicale comme dans l'exemple suivant extrait d'une oeuvre de Brahms, *Fest- und Gedenksprüche* (op. 109, n° 1). Il s'agit de la composition de la phrase: "Le Seigneur donnera de la force à son peuple, le Seigneur bénira son peuple par la paix". En allemand: *Der Herr wird seinem Volk Kraft geben, der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden.* Brahms change les accents de la mesure de place dans la première phrase, pour les normaliser dans la deuxième.

Les accents sont la base de la versification en allemand. La succession régulière de syllabes accentuées et non accentuées peut se combiner facilement avec notre système de mesures musicales, qui sont elles-aussi des mesures à accents. Pour le compositeur de musique vocale allemande, cela ne pose pas de problème. Sa tâche consiste plutôt à éviter une certaine monotonie rythmique. Pour certaines autres langues, cette fusion entre la structure métrique du texte et les mesures musicales est plus compliquée.

Robert Schumann s'est efforcé de caractériser ces phrases musicales d'une manière originale. Par exemple dans la chanson chorale intitulée *Die Nonne (La Religieuse)* (op. 145, n° 2). En écoutant ce titre, on pense probablement à cette sentimentalité romantique qui nous choque tant aujourd'hui, même quand le texte d'un poète anonyme n'est pas vraiment mauvais. C'est que les poèmes du romantisme allemand ne sont pas faits pour être compris dans leur signification littérale, mais bien avec toutes les associations que suscitent les images. Le personnage de la religieuse est une de ces images romantiques. Dans ce cas-ci, l'image n'est pas là pour exprimer une sentimentalité spirituelle, mais au contraire l'impuissance humaine à se libérer du désir charnel. Schumann a bien synthétisé ce trouble émotionnel dans sa mélodie. Le texte est écrit en vers iambiques:

*Sie steht am Zellenfenster,  
Denkt unablässig sein,  
Der ihr das Wort gebrochen,  
Und blickt ins Land hinein.*

Elle se tient à la fenêtre de sa cellule et pense sans cesse à celui qui a rompu son serment, et elle contemple le paysage.

Schumann a varié la diction rythmique de chaque vers. Dans le deuxième vers il a même abandonné le rythme iambique. Ensuite, mélodie et prose deviennent régulières, ce qui concorde avec le calme du paysage au loin:

*Zwei Schäflein weiden im grünen Klee,  
Der Lenz tut wohl, der Lenz tut weh.*

Deux agneaux paissent dans le trèfle vert,  
Le printemps fait du bien, le printemps fait mal.

(Exemple 4)

\* \* \*

La texture chorale est une texture limitée. La tessiture, même la tessiture du chœur mixte, est étroite. Elle n'embrasse même pas quatre octaves. Les sonorités de la musique sacrée - écrite selon l'idéal du renouveau du modèle palestrinien - restent souvent assez monochromes, comme par exemple dans les œuvres sacrées de Josef Rheinberger. Par contre, Anton Bruckner est capable d'ajouter plus de richesse sonore à son écriture chorale. Il emploie souvent des évolutions dans la tessiture qui coïncident avec des évolutions de la dynamique. De son côté, Max Reger fait preuve d'un certain "colorisme" dans un chant sacré sur une poème de Matthias Claudius, *Der Mensch lebt und bestehet* (op. 138, n° 1), où il illumine les voix d'hommes par des touches de couleur aux sopranos.

Quoique la texture chorale soit limitée, les possibilités d'élaboration de la texture sont plus nombreuses que la distinction classique entre une texture homophonique et texture polyphonique.

La texture homophonique peut se caractériser de trois manières.

Premièrement par l'utilisation de toutes les voix en un bloc sonore. Dans ce cas, l'ensemble des voix fonctionne comme unité de son. Dans son œuvre chorale, Schumann souvent fait preuve d'une recherche de sonorités particulières et uniques. Quand par exemple il fait doubler une mélodie par une voix solo à l'octave, ou quand il emploie des mixtures spéciales ou prescrit des degrés différents de dynamique entre les voix. Je ne peux pas vous faire entendre d'exemple, parce que la discographie est lacunaire et que la pratique chorale a tendance à effacer ces subtilités et à retourner à une exécution conventionnelle.

Deuxième possibilité: la texture homophonique peut être élaborée d'une façon plus mobile et plus variée, comme dans un chant choral de Brahms intitulé *Der Falke (Le Faucon)* (op. 93a, n° 5). La conduite des voix y est plus libre, faisant appel à la technique d'imitation et à des décalages rythmiques. Néanmoins, le tissu subtil qui en résulte reste subordonné à la mélodie dont il éclaire la forme et les beautés spécifiques. Le texte est tiré du folklore serbe; il nous présente la scène charmante d'un faucon qui vole vers une tour où il voit une fille tellement ravissante qu'il en perd complètement la tête. (Exemple 5)

Troisièmement, il y a la possibilité d'une distinction claire entre mélodie et accompagnement, c'est-à-dire que l'accompagnement constitue la base harmonique pour une mélodie qui se meut librement. L'accompagnement emploie alors un rythme harmonique différent de celui de la mélodie, à qui il reste subordonné par une dynamique moins intense. Ce type de texture ne se trouve que rarement dans la musique chorale du XIX<sup>e</sup> siècle. Les seuls exemples que j'aie rencontrés se trouvent

dans des chants choraux du compositeur tchèque Bedrich Smetana.

L'élaboration de la texture peut avoir une valeur poétique. Un exemple très clair est un chant pour voix de femmes de Schumann, intitulé *Der Bleicherin Nachtlied* (*Chant nocturne de la fille qui blanchit une toile de lin sur l'herbe*). Comme la fille a vécu une expérience d'amour malheureuse, cette toile de lin devient pour elle une image de la mort. Schumann traduit l'image poétique en "image musicale" en utilisant une texture extrêmement réduite, caractérisée par la succession d'accords serrés (souvent des accords de sixte) et d'octaves. Dans ce chant, la simplicité sonore augmente l'expression poétique du renoncement à la vie. (Exemple 6)

Les formes de polyphonie sont multiples, elles aussi. On y trouve la polyphonie tranquille de la musique sacrée qui se situe dans le mouvement de restauration de l'idéal palestinien. Chez Brahms, on rencontre des techniques polyphoniques plus rigoureuses. Et finalement, la polyphonie est aussi utilisée comme moyen d'évoquer des contenus extra-musicaux. Dans ce cas-là, il s'agit surtout d'imitation de phénomènes acoustiques ou d'évocation de scènes de violence et d'agitation. Max Reger en donne un exemple dans la composition polyphonique du texte: *Führwahr Gespött umgibt mich, und auf ihrem Haderdenn muss mein Auge weilen!* ("En vérité je suis entouré de dérision et je dois regarder leur querelle!"), extrait du motet *Mein Odem ist schwach*, op. 110, n° 1. C'est une scène de violence que la composition de Reger évoque. La répétition obstinée du mot *Gespött* dans la facture polyphonique suggère bien une agressivité et même une cruauté verbale extrême.

Le troisième aspect des compositions pour chant choral non accompagné que je voudrais traiter ici est la forme musicale. Le style romantique se caractérise le plus manifestement par l'élargissement énorme et sans précédent dans l'histoire de la musique des structures formelles. Cette extension formelle se réalise par l'association de différents moyens: l'élargissement des possibilités harmoniques, l'extension de la tessiture, la multiplication des timbres et l'emploi de larges mouvements dynamiques. Avec sa texture étroite, la musique chorale non accompagnée avait peine à répondre aux exigences formelles du romantisme.

Deux sortes de solution se présentaient aux compositeurs. La première consistait dans la réalisation d'une "monumentalité relative", c'est-à-dire une monumentalité appropriée aux dimensions de l'oeuvre. Il en résulte une réalisation en miniature de l'élan romantique. On trouve de beaux exemples dans les motets d'Anton Bruckner (Exemple 7), ou dans le chant choral *Ungewitter* (*La Tempête*) (op. 67, n° 4) de Robert Schumann. Dans cette oeuvre, Schumann développe la forme vers un moment suprême qu'il situe vers la fin, évoquant ainsi la menace d'une tempête dont le texte parle comme image poétique de l'impuissance humaine.

La deuxième solution consiste dans un retour vers les formes composées, c'est-à-dire où des unités musicales plus ou moins indépendantes se succèdent. Brahms a utilisé des formes pareilles dans plusieurs de ses motets. Max Reger a suivi son exemple dans ses motets op. 110. Ce procédé formel est au fond un retour vers des principes formels d'avant le romantisme.

Le seul compositeur qui, à mon avis, ait réalisé une extension formelle appropriée au style romantique monumental se situe en dehors de la tradition allemande, c'est Sergey Rachmaninov. On ne le connaît pas tellement comme compositeur de musique chorale. Néanmoins, il a écrit en 1916 une oeuvre sacrée orthodoxe de grande envergure pour chœur mixte, intitulée *Vigile de la nuit entière*.

Ce titre étrange est le résultat de la tradition de l'église russe qui combine les offices des vêpres et des matines tous les samedis soir et avant les jours de fête importants. Dans la tradition monastique rigoureuse, cela implique que les moines restent en prière toute la nuit, ce qui explique le titre. Dans la pratique normale, la vigile est abrégée.

Johann von Gardner, autorité célèbre sur l'histoire de la musique orthodoxe, a appelé la vigile de Rachmaninov "une symphonie liturgique"<sup>8</sup>, ce qui est un titre d'honneur tout à fait mérité. L'oeuvre en quinze parties peut se libérer parfaitement de ses conditions liturgiques et fonctionner comme une oeuvre musicale autonome.

Un des secrets de la réussite formelle de Rachmaninov est l'élaboration subtile de la texture. Graduellement, il construit des sommets dans la texture et la dynamique. Chaque pièce, ou chaque unité formelle de quelque dimension, a son propre point culminant. Par le soin apporté à la gradation dans l'usage de la texture, ces sommets ne semblent jamais exagérés ou forcés. Bien sûr, Rachmaninov avait l'avantage de pouvoir utiliser des voix d'hommes extrêmement basses de la culture chorale russe. Néanmoins, c'est surtout la gradation qui est la clé du succès.

Rachmaninov utilise amplement la région centrale de la tessiture, en faisant intensivement appel à la voix d'alto. A partir de ce centre, il crée des apogées à toutes les voix dans les deux directions de la tessiture. Le début de la *Grande Doxologie* en est un bel exemple. La mélodie préexistante est confiée à la voix d'alto, autour de laquelle les autres voix interviennent graduellement.

\* \* \*

En conclusion, j'ai essayé de montrer, à l'aide de quelques exemples, que les compositeurs romantiques - en particulier les compositeurs romantiques allemands - ont fait des efforts considérables pour intégrer la musique chorale non accompagnée dans le style et dans l'expression romantiques. La raison de la relativité du résultat se trouve dans les restrictions qu'impose le genre, restrictions parfois peu compatibles avec les exigences du style romantique tel qu'on le connaît dans les autres genres musicaux du XIX<sup>e</sup> siècle. Parmi tous ces efforts, je crois que la *Vigile* de Rachmaninov mérite bien une place d'honneur comme étant la réussite la plus convaincante de musique chorale non accompagnée du XIX<sup>e</sup> - début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### Notes

1. S. KROSS, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Bonn, 1957.
2. S. POPP, *Untersuchungen zu Robert Schumanns Chorkompositionen*, Bonn, 1971.
3. W. KAHL "Anton Friedrich Justus Thibaut", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 13, F. Blume (éd.), Kassel, 1966, p. 333-334.

4. H. ZENCK, "a cappella", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 2, F. Blume (éd.), Kassel, 1952, p. 73.

5. ID., *Ibid.*, p. 73

6. W. WIORA, "Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik", *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, W. Salmen (éd.), "Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", t. 1, Regensburg, 1965, p. 22.

7. W. VIRNEISEL, "August Eduard Grell", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 5, F. Blume (éd.), Kassel, 1956, p. 802-810.

8. J. v. GARDNER, "Rusland: Kirchenmusik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 11, F. Blume (éd.), Kassel, 1963, p. 1144.

# 13. Der zweite Psalm

„Warum toben die Heiden“  
für Chor und Solostimmen

Exemples 1. et 2.

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)  
op. 78 Nr. 1

Moderato

*p* *crusc.*

**CHOR I**

Sopran  
Alt  
Tenor  
Bass

Wa-rum to-ben die Heiden. Die Kö-ni-ge im Lande lehnen sich  
Wa-rum to-ben die Heiden. Die Kö-ni-ge im Lande lehnen sich

**CHOR II**

Sopran  
Alt  
Tenor  
Bass

und die Leute reden so ver-geb-lich?  
und die Leute reden so ver-geb-lich?

auf, und die Herr'n rathschlagen mit ein-ander wider den Herrn und seinen Ge-salb-

auf, und die Herr'n rathschlagen mit ein-ander wider den Herrn und seinen Ge-salb-

und die Herr'n rath-schla-gen mit ein-ander wider den Herrn und seinen Ge-salb-

und die Herr'n rath-schla-gen mit ein-ander wider den Herrn und seinen Ge-salb-ten-

Ge-salb-

ten. A-ber der im Himmel wohnet, lachtet ih-

ten. Lasst uns zerreißen ih-re Bande, A-ber der im Himmel wohnet, lachtet ih-

A-ber der im Himmel wohnet, lachtet ih-

und von uns werfen ih-re Sei-le! A-ber der im Himmel wohnet, lachtet ih-

ten.

Exemple 2.

ih - - rer. A - ber der im Himmel woh - net. la - - chet

rer, und der Herr spottet ih - rer. A - ber der im Him - mel woh - net, der im Him - mel wohnt, lachet ih -

rer, und der Herr spottet ih - rer. A - ber der im Himmel woh - net. la - - chet ih -

ih - - rer. A - ber der im A - ber der im Himmel woh - net. lachet ih -

ih - - rer. A - ber der im Himmel woh - net. la - - chet

rer, und der Herr spottet ih - rer. A - ber der im Him - mel woh - net, der im Himmel wohnt, lachet ih -

rer, und der Herr spottet ih - rer. A - ber der im Himmel woh - net. der im Himmel lachet ih -

ih - - rer. A - ber der im Himmel wohnt, lachet

rer, und der Herr spottet ih - - - rer. Er wird einst mit ih - nen

rer, und der Herr spottet ih - - - rer. Er wird einst mit ih - nen

rer, und der Herr spottet ih - - - rer. Er wird einst mit ih - nen re - den in sei - nem Zorn,

rer, und der Herr spottet ih - - - rer. Er wird einst mit ih - nen

rer, und der Herr spottet ih - - - rer. Er wird einst mit ih - nen

Er wird einst mit ih - nen re - den in sei - nem Zorn.

reden in seinem Zorn. und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

reden in seinem Zorn, und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

und mit seinem Grimm wird er sie schrecken, mit Grimm wird er sie schrecken.

reden in seinem Zorn, und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

reden in seinem Zorn. und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

und mit seinem Grimm wird er sie schrecken, und mit seinem Grimm wird er sie schrecken.

## Exemple 3.

Con moto

thum. Du sollst sie mit ei- sernem Scepter zer- schlagen. du sollst sie mit

thum. Du sollst sie mit ei- sernem Scepter zer- schlagen. du sollst sie mit

thum. Wie Tü- pfe sollst du sie zer- bre - chen,

thum. Wie Tü- pfe sollst du sie zer- bre - chen,

zer - bre - chen,

ei- sernem Scepter zer- schlagen. du sollst sie mit ei - sernem Scepter zer-

ei- sernem Scepter zer- schlagen. du sollst sie mit ei - sernem Scepter zer-

wie Tü- pfe sollst du sie zer - bre - - chen. Du sollst sie mit ei - sernem

wie Tü- pfe sollst du sie zer - bre - - chen. Du sollst sie mit ei - sernem

schlagen. mit ei - sernem Scepter zer- schlagen, zer- schla- gen, zer- schla- gen, wie Tüpfle sollst du zer-

schlagen, mit ei - sernem Scepter zer- schlagen, zer- schla- gen, zer- schla- gen, wie Tüpfle sollst du sie zer-

Scepter, du sollst sie mit ei- ser- nem Scepter zer- schlagen, zer- schla- gen, zer- schla- gen, wie Tüpfle sollst du sie zer-

Scepter, du sollst sie mit ei- ser- nem Scepter zer- schlagen, zer- schla- gen, zer- schla- gen, wie Tüpfle sollst du sie zer-

du sollst sie mit ei - sernem Scepter,  
 bre - chen, zer - schlagen mit ei - sernem Scep - - ter, du sollst sie zer - schla - gen.  
 bre - chen, mit ei - sernem Scepter zer - schlagen, zer - schla - - - gen, du sollst sie zer - schla - gen.  
 zer - schla - gen, du sollst sie,  
 du sollst sie zer - schlagen.  
 bre - chen, wie Tü - pfe sollst du sie zer - schlagen, du sollst sie, du sollst sie zer - schla - gen.  
 bre - chen, mit ei - sernem Scepter zer - schlagen, zer - schlagen, wie Tü - - - pfe. du sollst sie zer - schla - gen.  
 bre - - - chen, du sollst sie.

Andante

Su lasset euch nun weisen, ihr Kü - ni - ge,  
 Dient dem Herrn mit  
 und las - set euch züchtigen, ihr Richter auf Er - den.

Solo

Furcht. Küsst den Sohn, dass er nicht zür - ne, und ihr um - kommet auf dem We - ge.  
 Küsst den Sohn, dass er nicht zür - ne, und ihr um - kommet auf dem We - ge.  
 Küsst den Sohn.  
 und freuet euch mit Zittern! Küsst den Sohn.

Ex. 4

Die Nonne.  
(Unbekannter Dichter)

Robert Schumann

Ziemlich langsam.

1. Sie steht am Zellenfenster, denkt unablässig sein, der ihr das Wort gebrochen, und blickt ins Land hinein. Zwei Schäflein weiden im grünen Klee, der Lenz thut wohl, der Lenz thut weh. 2. Ein Dufte und ein Flüte dringt aus dem Gartenraum, und über Eisen gittern rauscht dreier Lindenbaum. Zwei Vögelin sitzen in Wipfelgrün, mit einander die rosigen Wolken ziehn. 3. Tief aus der Waldnacht drüben hüpelt und lockt es gar, voll Wehmuth lauscht die Nonne, sie träumt so wunderbar. Da wirft ihr, mitleidsvoll alleine, der Wind eine Blüth ins Kämmerlein.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Ziemlich langsam'. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. The lyrics are in German and describe a nun's thoughts and the natural world around her.

## Ex. 5

## Der Falke

Johannes Brahms

Serbisch. Siegfried Kapper

Lebhaft

Sopran  
Hebt ein Fal - ke sich empor, — wiegt die Schwin - gen stolz und breit, fliegt em -

Alt  
Hebt ein Fal - ke sich em - por, — wiegt die Schwin - gen stolz und breit, fliegt em -

Tenor  
Hebt ein Fal - ke sich em - por, — wiegt die Schwin - gen stolz und breit, fliegt em -

Baß

por, dann rechtshin weit, bis er schaut der Ve - ste Tor, bis er schaut der Ve - ste Tor.

por, dann rechtshin weit, bis er schaut der Ve - ste Tor, bis er schaut der Ve - ste Tor. An dem

An dem Tor ein Mäd - chen sitzt, wäscht ihr wei - Bes An - ge - sicht, Schnee der

An dem Tor ein Mädchen sitzt, wäscht ihr wei - Bes An - ge - sicht, Schnee der

Tor ein Mäd - chen sitzt, — wäscht ihr wei - Bes An - ge - sicht, Schnee der Ber -

An dem Tor ein Mädchen sitzt, wäscht ihr wei - Bes An - ge - sicht, Schnee der

15

Ber . ge glän . zet nicht, wie ihr wei . Ber Na . cken glitzt, wie ihr wei . Ber Na . cken

Ber . ge glän . zet nicht,

. ge glän . zet nicht, wie ihr wei . Ber Na . cken glitzt, — wie ihr wei . Ber Na . cken

Ber . ge glän . zet nicht, wie ihr wei . Ber Na . cken glitzt, —

20

glitzt. Wie es wäscht und wie es sitzt, hebt es auf die

Wie es wäscht und — wie es sitzt, hebt es auf die schwarzen

glitzt. Wie es wäscht und wie — es — sitzt, — hebt es auf die schwarzen

Wie es wäscht und wie es sitzt, hebt es auf die schwarzen

24

*cresc.*  
schwar . zen Braun, und kein Nacht . stern ist zu schau, wie ihr schwar . zes Au . ge

*cresc.*  
Braun, und kein Nacht . stern ist zu schau,

*cresc.*  
Braun, und kein Nacht . stern ist zu schau, wie ihr schwar . zes Au . ge

*cresc.*  
... Braun, und kein Nacht . stern ist zu schau, wie ihr schwarzes Au . ge

28

blitzt, wie ihr schwar . zes Au . ge blitzt. Spricht der Fal . ke aus den Höhn: O du

Spricht der Fal . ke aus den Höhn:

blitzt, — wie ihr schwar . zes Au . ge blitzt. Spricht der Fal . ke aus den Höhn: O du

Spricht der Fal . ke aus den Höhn:

Mäd . chen wun . der . schön! Wa . sche nicht die Wan . ge dein, daß sie  
 O du Mäd . chen wunder . schön! Wa . sche nicht die Wan . ge dein, daß sie  
 Mäd . chen wun . der . schön! Wa . sche nicht die Wan . ge dein, daß sie  
 O du Mäd . chen wunder . schön! Wa . sche nicht die Wan . ge dein, daß sie

schnee . ig glän . ze nicht! He . be nicht die Brau . e . . . fein, daß dein Au . ge blit . ze nicht! Hüll den  
 schnee . ig glän . ze nicht! He . be nicht die Brau . e . . . fein, daß dein Au . ge blit . ze nicht! Hüll den  
 schnee . ig glän . ze nicht! He . be nicht die Brau . e . . . fein, daß dein Au . ge blit . ze nicht! Hüll den

wei . Ben Na . cken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht, daß mir nicht das Her . ze bricht! Hüll den  
 wei . Ben Na . cken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht, daß mir nicht das Her . ze bricht! Hüll den

wei . Ben Na . cken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht!  
 Hüll den wei . Ben Nacken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht!  
 wei . Ben Na . cken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht!  
 Hüll den . wei . Ben Nacken ein, daß mir nicht das Her . ze bricht!

Ex. 6. Der Bleicherin Nachtlied. Robert Schumann.

Nicht schnell.

(R. Reiaick)

S. 1. 1. Blei - che, blei - che wei - sses Lein, in - des stil - len Mon - des Hut!

S. 2. 2. Son - ne giebt zu lich - ten Schein, lässt dem Her - zen kei - ne Rast;

A. 1. 3. War ein thö - richt Mäg - de - lein, roth und frisch mein An - ge - sicht;

A. 2. 4. Ei - le dich und blei - che fein! hab' ja treu ge - war - tet dein;

Klavier ad lib.

bist du bleich, dann bist du gut, bist du bleich, dann bist du rein, -  
 ist der Tag nur erst er - blasst, wird das Herz auch ru - hig sein, -  
 ru - the Wan - gen tau - gen nicht, lö - cken Un - glück nur her - ein, -  
 legt man mich in's Grab hin - ein, deck' in Frie - den mein Ge - brin! -

blei - che, blei - che, wei - sses Lein! bleich, bleich muss al - les En - de - sein.

blei - che, blei - che, wei - sses Lein! bleich, bleich muss al - les En - de - sein.

