

Mozart- Divertimento KV 298 en Mib majeur

Ce divertimento KV 289 en Mib majeur, composé à Salzbourg en 1777, est écrit pour un sextuor à vent composé de : 2 hautbois, 2 cors en Mib et deux bassons.

L'analyse qui va suivre se veut extrêmement méthodologique. Aussi, elle abordera, mais pas nécessairement de manière chronologique, les points suivants :

1. Forme et structure

1.1. *Plan général et description des tonalités liées à ce plan.*

1.2. *Les particularités par rapport à un « modèle formel ».*

2. Analyse phraséologique et motivique

2.1. *Décrire les phrases, les propositions, les motifs et, si nécessaire, les cellules.*

2.2. *Possibilité d'utiliser l'analyse paradigmatique.*

3. Analyse tonale détaillée.

3.1. *Relevé des tonalités.*

3.2. *Chiffrage harmonique – essentiellement les fonctions (la position de l'accord étant à mentionner si le contrepoint fait apparaître des particularités).*

3.3. *Si des zones ne semblent pas entrer dans la logique des patterns harmoniques, il peut être utile de montrer les particularités du contrepoint (contrepoint parallèle, etc.).*

4. Commentaires sur l'instrumentation :

4.1. *L'orchestration (textures, formules d'accompagnements ...).*

4.2. *Les dynamiques, l'agogique, etc.*

4.3. *Les éléments d'interprétation.*

5. Divers :

5.1. *Commentaires musicologiques.*

5.2. *Biographie*

5.3. *Bibliographie*

5.4. ...

1. La grande forme

Nous sommes en présence d'une forme sonate assez conventionnelle. Elle est constituée d'une exposition avec ses deux tonalités mises en évidence par des thématiques qui les distinguent, un développement et une réexposition entièrement au ton principal qui récapitule de manière très fidèle les éléments entendus à l'exposition.

Exposition :

GTA en Mib majeur

Le GTA est composé d'une phrase de 12 mesures (la 12^e mesure est aussi la première de la proposition qui suit – tuilage) et d'une coda de 5 mesures pour un total, compte tenu du tuilage, de 16 mesures.

- Propositions A et B : 8 mesures avec cadence parfaite (suivie d'un petit conduit mélodique pour amener la proposition suivante)
- Répétition de la seconde proposition B avec cadence parfaite aux mesures 11 et 12.
- Coda (proposition C) de la mesure 12 à la mesure 16 – soit 5 mesures. Celle-ci est entièrement bâtie sur une pédale de tonique.

GTB en Sib majeur (ton de la dominante)

Le GTB, constitué de plusieurs idées musicales contrastées, peut se lire de plusieurs manières. Mais, au-delà de ces diverses interprétations possibles, ce qui est frappant à la lecture formelle de ce GTB, c'est le rôle des 4 mesures allant de 31 à 34. Elles apparaissent comme une incise dans le texte. Un peu comme si Mozart arrêta momentanément le déroulement de l'énergie mise en jeu pour la reprendre quatre mesures plus loin. Du reste, comme nous le montrerons plus loin, il est possible de sauter ces quatre mesures sans rencontrer de problème harmonique, ni même de véritable problème mélodique - à noter également que la dynamique renforce cette idée d'incise puisque ces quatre mesures sont jouées *p* (*subito*).

Cette particularité nous laisse voir la forme du GTB de la manière suivante :

- GTB1 de la mesure 17 à la mesure 23 (sans cadence) – soit 7 mesures
- GTB2 de la mesure 24 à la mesure 30 (avec cadence avortée) – soit 7 mesures
- Incise de quatre mesures (de 31 à 34) – soit 4 mesures
- Coda, suivie d'une codetta sur pédale de tonique (dominante ...), (35 à 38 et 39 à 41) – soit 7 mesures. La coda est marquée par une cadence parfaite répétée à deux reprises (35-36 et 37-38).

Quelques constats :

Le GTA est d'une construction assez classique avec sa grande phrase de 12 mesures très unifiée.

Par contre le GTB n'est pas amené par une transition. A la place, Mozart glisse ici une coda sur pédale de tonique qui ponctue cette première grande partie de l'exposition. Point de tension donc pour amener le GTB, mais bien une détente ; un peu comme si Mozart souhaitait le calme afin d'exposer la nouvelle idée musicale (le GTB1) tellement contrastée.

Le GTB est constitué de deux idées : GTB1 et GTB2. Outre le fait que, de manière générale, les phrases sont de 7 mesures, Mozart évite clairement les cadences et il faudra attendre la mesure 37 pour avoir une cadence véritablement marquée.

Développement

Celui-ci va de la mesure 42 à la mesure 60 – soit 19 mesures.

Il s'articule en deux grandes phases suivies de deux mesures de retransition :

- De la mesure 42 (installation de la pédale sur sol) au premier temps de la mesure 50 – tonalité de do mineur qui se ponctue par une cadence parfaite.
- Du second temps de la mesure 50 (installation de la pédale sur fa) à la mesure 58 avec cadence parfaite
- Retransition vers le ton de Mib majeur de 59 à 60.

Les grandes parties (des phrases) se subdivisent en deux propositions bien marquées de 4 mesures (sans compter l'installation de la pulsation et des pédales).

Il est aussi à noter que les tenues jouées par le second basson donnent un pattern de 5tes : sol – do – fa – sib (avant le retour de Mib et de la réexposition - dernier pas de 5te).

Les éléments développés, nous en reparlerons plus loin, appartiennent essentiellement au matériel thématique du GTA.

Réexposition

Celle-ci, en dehors de la réécriture obligée du GTB au ton principal de Mib, est identique à l'exposition.

2. Analyse phraséologique et motivique

Commençons par le GTA.

La première phrase de 12 mesures est constituée de 3 propositions :

- A de 1 à 4
- B 1 de 5 à 8
- B2 de 9 à 12 (avec tuilage).

La première proposition (A) est constituée d'un motif de 2 mesures joué deux fois consécutivement (a1 et a2 à l'exemple ci-dessous).

La deuxième proposition ainsi que la troisième (B1 et B2) utilisent les mêmes éléments motiviques, mais ceux-ci maintenant scindés, découpés. Le premier élément du motif a (la première mesure) est répété deux fois consécutivement avant de faire entendre le second élément. Nous pouvons donc diviser notre motif en deux cellules : α et β .

La réécriture ci-dessous montre cette hiérarchie.

Exemple 1

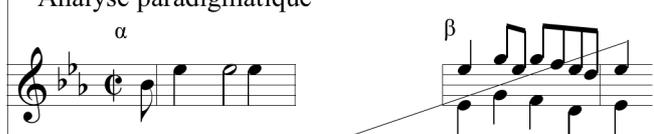
Phrase _____
 Propositions A _____ B1 _____

a 

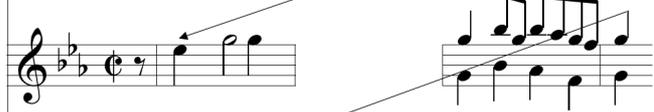
Motifs $\alpha 1$ $\alpha 2$
 Cellules $\alpha 1$ $\beta 1$ $\alpha 2$ $\beta 2$ $\alpha 3$ $\alpha 4$ $\beta 3$

b 

Réduction

c 

Analyse paradigmatique α β

d 

e 

f 

- La ligne a reprend le texte de 1^{er} hautbois
- La ligne b propose une réduction – les lignes de force sur le plan mélodique
- Les lignes c à f montrent l'analyse paradigmatique du GTA
- Les traits ainsi que les lettres et les chiffres qui les accompagnent se rapportent à la terminologie.

Nous ne ferons pas l'analyse détaillée de la coda car elle ne propose pas d'élément motivique remarquable. Signalons seulement la cellule répétitive en mouvement conjoint (demi-ton) du premier hautbois et qui n'a d'autre intérêt que de marquer l'harmonie. Nous nommerons cette proposition « C ».

L'harmonie

Pour suivre, nous proposons l'analyse harmonique de ce GTA ainsi que de la coda.

Exemple 2

a

b

I ————— II V7 I ————— II V7 I V7 I II V7 I
 3 3 3 3 3 5 3 3
 (IV) (I) (I)

Formule parfaite Formule parfaite Cadence parfaite

9

9

I ————— IV V7 I ————— IV V7
 D D
 Péd T. —————
 (V/IV) (V/IV)

L'exemple ci-dessus reprend la figuration (A est une appoggiature, tandis que (A) se rapporte à un accord appoggiature), les accords et leurs renversements, ainsi que les cadences.

Nous aborderons les particularités instrumentales et les textures plus tard.

GTB

GTB1

Le GTB1 est particulier à bien des égards. Très linéaire, il fait entendre un glissement descendant pratiquement continu dans un rythme à la blanche (sans tenir compte des retards). Cette nouvelle idée contraste de manière radicale avec l'énergie très rythmique du GTA. C'est comme si Mozart voulait nous suggérer un autre « temps de perception ». Il est, comme il se doit, au ton de la dominante.

L'exemple suivant (une réécriture ayant supprimé les retards) montre cette lente descente.

Exemple 3

The image shows a musical score for three staves in G minor, C major. The top staff contains a melodic line with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The middle staff shows chords with intervals of 6 and 4. The bottom staff shows chords with intervals of 6 and 3. Roman numerals 'I' are placed below the first and last chords in the middle staff.

Cette descendante en mouvement conjoint de toutes les voix interdit toute analyse harmonique pertinente et nécessite plutôt une analyse de type contrapuntique.

Très souvent, lorsque les auteurs réalisent ce type de descente à 3 voix, ils le font dans une autre disposition que celle proposée ici par Mozart. La position la plus usuelle pour ce type de descendante est d'avoir, dès le départ, la 3^e de l'accord initial à la basse. La résultante donnant, comme le montre la troisième portée de l'exemple ci-dessus, des 3^{es} et des 6^{tes} parallèles. Or, Mozart propose une disposition de l'accord qui engendre des intervalles de 6^{tes} et de 4^{tes} parallèles (fa-ré et fa-sib) ; position beaucoup moins usitée tant chez les classiques que chez les baroques.

Nous baptiserons ce GTB1 : proposition D.

GTB2

Nous ferons l'analyse du GTB2 en tenant compte de l'analyse formelle proposée plus haut. Autrement dit, nous avons supprimé l'incise pour passer directement (moyennant une très légère modification) de la mesure 30 à la mesure 35.

Exemple 4

System 1: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The middle bass clef contains a bass line with a fermata. The lower bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The middle bass clef contains a bass line with a fermata. The lower bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes.

System 3: Treble clef, middle bass clef, and lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The middle bass clef contains a bass line with a fermata. The lower bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes.

System 4: Treble clef, middle bass clef, and lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and a fermata. The middle bass clef contains a bass line with a fermata. The lower bass clef contains a rhythmic pattern of eighth notes.

La coda est donc, ici, enchaînée au GTB2 – coda qui sera ensuite suivie de la codetta. Cette réécriture montre clairement, nous semble-t-il, le rôle de cette incise ; les mesures 31 à 34 peuvent, sans causer de gros dommages, être retirées du texte.

A l'exemple 4, le GTB2 occupe les deux premiers systèmes tandis que les troisième et quatrième systèmes se rapportent à la coda et à la codetta.

Soit : 7 mesures pour le GTB2, et 7 mesures pour la coda et la codetta (4+3).

Sur le plan phraséologique, motivique et harmonique, la lecture du GTB2 ainsi que celle de la coda et de la codetta, reste d'une grande limpidité.

Exemple 5

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The first system (measures 1-7) is labeled 'Phrase' and contains two propositions, E1 and E2. Below the staff, motifs are identified as d1, d2, e1, and e2. Harmonic analysis is provided with Roman numerals: IV, I, V7 (6/4), V, I, IV, I, IV, V7 (7). The second system (measures 8-14) is labeled 'F' and 'G'. It features two 'Cadence parfaite' (perfect cadences) and a 'Pédale I' (pedal point) in the final measure.

Ayant nommé les deux premières propositions du GTA « A » et « B », la coda du GTA « C » et le GTB « D », nous poursuivons avec « E » pour le GTB2, « F » pour la coda et « G » pour la codetta.

Nous n'analyserons pas l'incise dans le détail – incise composée d'une seule proposition de 4 mesures et que nous nommerons « I ».

Le développement

Comme nous l'avons déjà signalé, le développement est constitué de deux grandes sections et d'une courte transition. Deux tonalités sont entendues : celle de do mineur (ton du relatif) et de Sib Majeur (ton de la dominante) – la transition ramenant le ton principal de Mib majeur.

Commençons par examiner l'aspect thématique :

Exemple 6

do min V V7 I V7 I V7 I V7 I I II V
 Péd Domin. (V)

X Y

9

Sib Majeur

17

La première partie, celle en do mineur, est composée de deux propositions. La première (X) est écrite en imitation canonique à la ronde entre le 1^{er} hautbois et le 1^{er} basson. La seconde (Y) est plus homorythmique. Toutes deux, nous y reviendrons dans quelques instants, reprennent des motifs ayant été entendus à l'exposition.

La trame harmonique est exemplative des fondements de l'harmonie tonale puisque c'est un pattern de 5tes descendantes qui, nous l'avons déjà évoqué plus haut, conduit tout ce développement :

do min.		Sib Maj		Mib Maj.
V7	I	V7	I	V7 I
En Mib :				
SOL	DO	FA	Sib	Mib
III	VI	II	V	I
D		D		

Analyse motivique

L'exemple suivant se passe, nous semble-t-il, de longs commentaires.

Exemple 7

The musical score for Example 7 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 2/4 time and B-flat major. The treble staff has a melodic line with several motifs: a dotted quarter note (labeled X), a quarter note (labeled beta), a half note (labeled beta), a quarter note (labeled alpha), a quarter note (labeled alpha), and a quarter note (labeled beta). The bass staff has a bass line with several motifs: a quarter note (labeled beta), a quarter note (labeled alpha), a quarter note (labeled alpha), and a quarter note (labeled beta). The score is in 2/4 time and B-flat major.

C'est ici les motifs principaux du GTA qui alimentent la conduite mélodique du développement ; mélodie qui est attribuée au 1^{er} hautbois ainsi qu'au premier basson (le second hautbois, comme à de nombreuses reprises, double le premier en mouvements parallèles). Cet exemple montre de manière significative l'intérêt de la réduction mélodique. En effet, comme le montre la réécriture à l'exemple 1, c'est le « squelette » de β , mais aussi la cellule α , que Mozart utilise pour construire une large partie de son développement.

Nous passerons sous silence la réexposition puisqu'elle est, hormis les tonalités, fidèle à l'exposition.

Textures, écriture instrumentale ...

Quelques mots à propos des textures orchestrales. La mélodie vedette est, le plus souvent, jouée par le 1^{er} hautbois (la partie de « dessus »). Le second hautbois est, très souvent, en phase avec le premier hautbois, sur le plan rythmique, mais aussi mélodique puisqu'il double, à de nombreuses reprises, la mélodie à la tierce ou à la sixte. C'est le cas dans pratiquement tout le GTA et une partie du GTB. En dehors de ce rôle de compagnon mélodique, il intervient aussi à quelques reprises pour compléter l'harmonie comme, par exemple, au début du GTB, à la coda et au début du développement.

Les cors sont, comme toujours chez Mozart, garant de la stabilité harmonique. Étant des cors naturels, ils ne peuvent jouer que les sons harmoniques d'un Mib. C'est du reste la raison pour laquelle ils sont plus présents dans le GTA que dans le GTB (les deux cors étant en Mib, ils ont un réservoir de sons plus important dans cette tonalité que dans celle de la dominante).

Outre le fait qu'ils tiennent le rôle de la basse, les bassons interviennent de temps à autre sur un plan plus mélodique ; comme à la seconde proposition du GTA, à l'incise ou encore dans le développement où le premier basson joue la voix canonique du premier hautbois. Ils jouent également, à de nombreuses reprises, des notes répétées (pédales).

Sur le plan des contrastes de textures, le GTA et le GTB1 sont très différenciés. Le GTA est énergique avec une écriture très verticale tandis que le GTB1 est beaucoup plus horizontal avec son contrepoint parallèle. Par contre, le GTB2 ramène une écriture plus verticale.

Le développement reprend ces textures puisque la première proposition entendue, avec son canon, est contrapuntique, tandis que la seconde proposition, reprenant les idées motiviques du GTA, est à nouveau dans la verticalité.