

W.-A. MOZART, Fantaisie en *do* mineur, KV 475

Analyse par F. SALZER, *Structural Hearing*, New York, Boni, p. 251-253 et ex. 507

Traduction et commentaires par N. MEEÛS. Les exemples musicaux ont été refaits, notamment pour les rendre plus conformes aux usages de Schenker lui-même et pour corriger les numéros de mesures qui sont différents chez Salzer, sans doute en raison de l'utilisation d'une édition qui compte différemment les mesures qui précèdent l'*Allegro* et celles qui précèdent l'*Andantino*. Les numéros de mesures ont été corrigés aussi dans le texte, sans que ces corrections y soient signalées. Plusieurs exemples ont été ajoutés pour rendre plus explicite une analyse que Salzer n'avait proposée que sous une forme succincte.

{251} Avec la Fantaisie de Mozart en *do* mineur, KV 475, nous approchons l'une des conceptions musicales les plus audacieuses de tout le répertoire.

La Fantaisie de Mozart présente une image très complexe de la synthèse musicale. On peut aisément noter différentes sections dans différentes tonalités, marquées par plusieurs changements de tempo : *Adagio*, *Allegro*, *Andantino*, *Più allegro*, *Adagio*. On peut aussi déceler la présence d'une sorte de forme tripartite en raison du retour de la section en *do* mineur à la mes. 161. Mais ces points n'ont qu'une valeur superficielle ; ils ne touchent même pas aux préconditions d'une compréhension musicale – le problème de la direction musicale et de la continuité. Tant que ce problème n'est pas résolu, les sections, leurs changements de tempo et le retour de l'*Adagio* n'ont pas beaucoup de signification. Nous suggérons par conséquent que l'étudiant examine d'abord le graphe *c*. Un point surprenant et un indice important pour l'interprétation structurale est l'énorme élaboration de I jusqu'à la mesure 161. Durant cette élaboration, le mouvement qui descend en quatre quintes jusqu'à VI (*la*_b) prend la grande majorité de l'œuvre. La note supérieure du VI est *la*_b, note voisine du *sol* structurel [5̂].

Le terme *synthèse* utilisé ici par Salzer est fréquent chez Schenker. Il désigne en quelque sorte l'unité de l'œuvre, en particulier son unité tonale.

Pour ce qui est traduit ici comme « élaboration », Salzer utilise le terme *prolongation*, courant dans l'analyse schenkérienne américaine. Mais Schenker réserve l'allemand *Prolongation* pour un autre phénomène, le passage d'un niveau à l'autre.

L'analyse de Salzer est inhabituelle parce qu'elle suit une direction « générative » : elle discute d'abord la structure profonde de l'œuvre, représentée ici dans l'exemple *c*. On a généralement plutôt l'habitude de suivre une direction « réductive », partant de la partition pour réduire l'œuvre jusqu'à atteindre sa structure originelle. Pour comprendre ce que fait Salzer, il faudra d'abord lui faire confiance et observer dans les graphes successifs comment l'œuvre se construit. Il faudra ensuite reprendre ce parcours dans l'ordre inverse, depuis la partition vers la structure profonde. Il faudra d'ailleurs sans doute refaire ce parcours, dans un sens et dans l'autre, plusieurs fois avant que toute l'analyse soit claire.

Le graphe *c* montre que la progression de I à VI, *do-la*_b, jusqu'à la mes. 136, se fait par quatre chutes de quinte successives, *do-fa*, *fa-si*_b, *si-mi*_b, et *mi-la*_b. Le VI^e degré soutient *la*, de la voix de dessus, note voisine (NV) de *sol* (5̂). La cadence qui suit, mes. 149-161, clôt cette première élaboration qui se résume à la voix supérieure à une longue descente d'une octave. Il ne faut pas chercher les notes de cette descente dans la partition : elles ne sont que des représentations abstraites d'élaborations assez complexes, qui seront détaillées dans les exemples suivants. Les « réductions » schenkériennes ne consistent pas à supprimer certaines notes pour ne garder les plus importantes ; elles représentent plutôt des passages entiers par des notes abstraites.

Une fois clarifiée la continuité illustrée par ce graphe, nous pouvons passer au graphe *b*. C'est dans la progression de la première quinte {252} descendante [*do-fa*], jusqu'à la mes. 56, que résident les principales difficultés de l'analyse. On se rend compte que la troisième quinte [*si_b-mi_b*] n'est pas la seule à se subdiviser en deux tierces, la première quinte est aussi subdivisée en deux tierces dont la deuxième est exprimée comme une sixte ascendante, organisée comme un mouvement de tierces. Ceci est une idée audacieuse en soi, mais la manière dont elle est exprimée dans l'œuvre elle-même peut être dite réellement fantastique. Le génie de Mozart peut se permettre de s'attarder pendant dix mesures [mes. 16-25] sur une dominante d'élaboration d'un accord de passage (celui de *si* majeur) et s'autoriser un lyrisme comme celui de la section en *ré* majeur [mes. 26-35] – tout ceci permettra à l'auditeur de prendre conscience du but de ces 56 mesures, l'accord de *fa* majeur. Il est important de voir qu'une fois atteint *la_b* à la mes. 6, le mouvement d'ensemble [de la basse] est ascendant. *Si_b* est la première des étapes en tierces ; il est prolongé par sa dominante, déjà mentionnée. Mozart n'atteint la deuxième tierce, *ré*, qu'à la mes. 26, qu'il prolonge jusqu'à la mes. 35a, faisant usage d'une petite forme ternaire comme organisation formelle interne. Enfin, pour la dernière tierce, et comme pour rattraper le temps perdu, le tempo change en *Allegro* [mes. 36] et *fa* est finalement atteint à la mes. 56. L'étudiant devrait se rendre compte qu'en regard de toute l'élaboration de I [des mes. 1-161, voir exemple *c* ci-dessus], seule la première étape, la première quinte descendante, a été accomplie jusqu'ici. Quelle foule d'idées dans cette seule descente de quintes !

L'exemple *b* de Salzer a été subdivisé ici en plusieurs exemples et adapté. L'exemple *b1* ci-contre montre la première chute de quinte, *do-fa*, est divisée en deux tierces, *do-la_b-fa*, la deuxième tierce était elle-même transformée en une sixte ascendante, transformant aussi la chute de quinte en montée de quarte.

La sixte ascendante *la_b-fa* est en outre transformée en une succession de trois tierces ascendantes, *la_b(=sol_#)-si-ré-fa*, dont la dernière est élaborée par des notes de passage chromatiques, *ré-ré_#-mi-fa*. La ligne supérieure descend de *sol* à *fa* pendant toute cette première section, en passant par *sol_b = fa_#* avec un saut de registre ascendant. Le graphe indique encore quelques élaborations de ces mouvements, en particulier le saut vers *la*, à la partie de dessus à la mes. 35b, revenant lentement à *fa* en descendant de 35b à 56, avec un mouvement parallèle descendant à la basse.

Salzer note en particulier la « dominante d'élaboration » de l'accord de *si* majeur, qu'il souligne par une flèche reliant *fa_#* à *si* ; c'est ce que les schenkériens américains appelleront plus tard *back relating dominant*, une dominante « rétroversive ». C'est presque le seul accord « fonctionnel » dans ce passage, les autres résultant surtout des mouvements des voix. La « petite forme ternaire » signalée pour les mes. 26-35 se réfère aux barres de reprise : la première partie de cette forme ternaire se situe aux mes. 26-29, qui sont modifiées aux mes. 32-35 ; la partie centrale est aux mes. 30-31.

La deuxième quinte descendante consiste principalement en un mouvement de passage élaboré qui conduit de l'accord de *fa* vers une septième de dominante sur *fa*, qui devient dominante de l'accord de *si_b* majeur qui suit. Cet accord de *si_b*, point de départ de la troisième quinte descendante, est largement élaboré (*Andantino*) et suivi d'une brève transition vers *sol*, subdivisant la quinte *si_b-mi_b* [en deux tierces, *si_b-sol-mi_b*]. L'accord de *mi_b* est atteint à la mes. 129 au milieu de la section *Più allegro* et quelques mesures plus loin le but provisoire est atteint, VI sur *la_b* (mes. 138).

b1

Cette deuxième partie de l'exemple *b* montre les trois quintes descendantes qui suivent, *fa-si-mi-la*, ainsi que la subdivision de la deuxième en deux tierces. Ces notes sont chaque fois précédées de leur dominante (marquée par une flèche) qui contribue à établir les tonalités. La ligne supérieure descend *fa-mi-ré-do-si*, *la*,

avec un transfert de registre par toute une octave de mouvements conjoints de la mes. 125 à la mes. 138. Salzer considère toute la progression de la mes. 56 à la mes. 137 comme la poursuite de l'élaboration du 1^{er} degré.

Salzer ne commente pas la fin de son exemple *b*, mais on en déduit sans peine ce qu'il montre : l'accord VI de la mes. 138 n'est qu'un support de la note voisine *la*, broderie de *sol*, participant à l'élaboration de l'accord de I du début, qui s'achève avec la cadence de la mes. 161. La Fantaisie se termine par la cadence principale, dont la sous-dominante est représentée par la sixte napolitaine à la mesure 165, sous la descente de la ligne originelle, *sol-fa-mi-ré-do*.

b2

56 82 86 125 129 138

I ————— VI

b3

138 145 149 161 165 167 176

(I) ————— VI V I bII V I

Après que la continuité de la voix supérieure ait été examinée, le lecteur devrait se tourner vers le graphe *a*.

La continuité de la voix supérieure est en effet un peu difficile à percevoir. Le point de départ est *sol* (5), à la mes. 1. L'exemple *b1* montre la première partie de la descente qui suit, *sol-fa-fa*, avec un saut de registre ascendant, correspondant à la première quinte descendante. L'exemple *b2* montre la descente *fa-mi-ré* sur la deuxième quinte, *fa-si*, puis *ré-do-si-la-sol*, sur la troisième quinte divisée en deux tierces, *si-sol-mi*, et enfin la descente de presque toute une octave, de *sol*, à *la*, sur la quatrième quinte, *mi-la*. Malgré les changements de registre, d'abord ascendant de *sol* vers *fa* aux mes. 1-56, puis descendant de deux octaves des mes. 56 à 138, *la* s'avère à la mes. 145 n'être qu'une note voisine (broderie) du *sol* du début, qui se retrouve à l'octave de départ à la mes. 161. La ligne originelle descend ensuite normalement d'une quinte vers *do*, 5-4-3-2-1. C'est cette ligne originelle, avec ses transferts de registre de la mes. 1 à la mes. 161, et tout ce qui la supporte harmoniquement, qui fera comprendre la logique dans la diversité de la Fantaisie.

Ce n'est que maintenant que l'on peut apprécier la signification structurelle des changements de tempo. Ceux-ci contribuent à faire apparaître un schéma défini concernant la progression des quintes descendantes depuis *do* jusqu'à *la*. Durant la première et la troisième quintes, un changement se produit d'un tempo lent à un tempo rapide, tandis que la deuxième et la quatrième quintes descendantes se font dans un tempo rapide. Ensemble, elles donnent donc un schéma lent-rapide pour les deux premières quintes, répété de manière plus accélérée pour les troisième et quatrième quintes. Voyez comment l'*Adagio* devient *Andantino* et l'*Allegro* devient *più Allegro*. On se rend compte en outre que la deuxième paire de quintes, à partir de la mes. 86, occupe un nombre de mesures plus réduit [mes. 86-138, 52 mesures] que la première [mes. 1-56] pour accomplir sa mission. Tout ceci contribue certainement non seulement à l'organisation et à la direction, mais aussi à l'intensité de l'expression musicale.

Dans la version de la partition utilisée par Salzer, les deux premières quintes descendantes occupaient les mes. 1-91, les deux dernières les mes. 91-143, de sorte que ces deux parties étaient moins équilibrées : 91 mesures contre 52. Ceci tenait notamment à la notation des reprises de la « petite forme ternaire », mes. 26-35 dans la partition utilisée ici.

VI est suivi par un accord de conduite des voix [IV, mes. 145] conduisant à la dominante qui est soulignée avec une grande intensité. (Observez les exclamations réitérées *la_b-sol* [qui font sans doute écho à celles des mes. 1-2].) Et l'*Adagio* revient avec la tonique *do* mineur [mes. 161] qui constitue la fin de cette longue élaboration. Après tout le drame tonal et la tension, après toute les élaborations complexes, une ferme confirmation de la tonalité apparaît pratiquement comme une nécessité artistique et il n'est donc que logique que la descente de la ligne originelle et la progression harmonique structurelle soient répétées deux fois.

Les graphes proposés par Salzer n'indiquent pas cette descente de la ligne originelle répétée deux fois. On peut la lire de la mes. 161 à la mes. 168, puis sans doute dans les mesures qui suivent jusqu'à la fin à 176, mais ces dernières mesures paraissent plutôt former une coda.

Malgré l'absence d'aucun dessin formel établi et l'impression de changements constants due au travail intense des éléments d'improvisation, on est émerveillé par cette image particulièrement stupéfiante d'organisation musicale.

La page qui suit reproduit le graphe *a* de Salzer, qui s'étend sur quatre pages de *Structural Hearing*. Les conventions ne sont pas exactement les mêmes que celles de Schenker – elles ont été partiellement modifiées dans les graphes *b* et *c* ci-dessus. Quelques corrections de détails ont été apportées au graphe *a* : en particulier, les numéros de mesure (entre parenthèses) ont été corrigés.

Les ligatures pointillées indiquent des notes tenues, pour lesquelles Schenker utilise plutôt des liaisons en pointillé. La lettre N qui apparaît à plusieurs reprises est pour *Neighbor* (« note voisine » ou « harmonie de note voisine »), indiquant des broderies ou des accords broderie ; la mention VL, à la mes. 145, est pour *Voice Leading* (« conduite des voix »), signalant sans doute un accord produit par la conduite des voix. Quelques chiffres arabes entre les portées (sans parenthèses) correspondent à un chiffrage de basse chiffrée. Le chiffre +6, sous la portée de basse à la mes. 153, marque une sixte augmentée.

Ce graphe suit presque mesure par mesure la partition, à laquelle il faut le comparer attentivement. On constate que Salzer ne donne pratiquement aucun chiffrage de l'harmonie : c'est qu'il considère que la plupart des accords résultent de la conduite des voix.

♩ Adagio

Musical score for the Adagio section, measures 1 to 34. The score is written for a single melodic line with a bass clef and a key signature of one flat. It features various ornaments and fingerings: 'N' for natural, '5', '6', '5', '6', '7', and '3rd' for fingerings, and '5th' for a trill. Measure numbers (1), (6), (10), (13rd), (25), (26), (29), and (34) are indicated. A dashed box encloses measures 1 through 34. A '5th' trill is marked at the end of measure 34.

♩ Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 36 to 86. The score continues with a melodic line, including ornaments and fingerings such as '3rd', '(56)', '(59)(60)', '(64)', '(74)', and '(82)(86)'. Measure numbers (36), (39), (40), (56), (59)(60), (64), (74), and (82)(86) are marked. A dashed box encloses measures 36 through 86. Multiple '5th' trills are indicated throughout the section.

♩ Andantino

Musical score for the Andantino section, measures 88 to 138. The tempo is marked 'Più Allegro to *Al. mes.* 138'. The score includes ornaments and fingerings like '(86)', '(100)', '(102)', '(118)', '(125)', '(134)', and '(138)'. Measure numbers (86), (100), (102), (118), (125), (134), and (138) are marked. A dashed box encloses measures 88 through 138. '5th' trills are marked at measures 100, 118, 125, 134, and 138.

♩ Tempo 1^o

Musical score for the Tempo 1^o section, measures 138 to 166. The score includes ornaments and fingerings such as '(138)', '(145)', '(151)', '(153)', '(154)', and '(160)'. Measure numbers (138), (145), (151), (153), (154), and (160) are marked. A dashed box encloses measures 138 through 166. '5th' trills are marked at measures 145, 151, 153, 154, and 160. The section concludes with a 'VI' section sign and a 'to G' instruction.