

*Points de vue sur le quatuor
K 421/417b de Mozart*

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 1/7



Streichquartett d-Moll, KV 421/417b

I. Allegro (moderato)

Exposition	1–40
a Erstes Thema	1–8
Überleitung	9–24
b Zweites Thema	25–32
Nachsatz	32–40
Überleitung zur Wiederholung	41 a
Überleitung zur Durchführung	41 b
Durchführung	42–69
Reprise	70–111
a' Erstes Thema	70–77
Überleitung (Schlüsselharmonie in Takt 83, drittes Viertel)	77–94
b' Zweites Thema („Entsprechung“)	94–102
Nachsatz	102–111
Überleitung zur Wiederholung	112 a
Überleitung zur Coda	112 b
Coda	113–117

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 2/7



« Les premières mesures sont déjà un exemple du fait qu'un **thème** ne reçoit sa signification qu'au travers des voix d'accompagnement. [...] Jusqu'à la fin de la mesure 2, il ne se passe quasiment rien du tout au premier violon, mélodiquement et a fortiori rythmiquement. A contrario, une ligne se dégage au violoncelle, au rythme régulier, mais pourtant mélodiquement significative, quand bien même elle est en même temps le **point de départ d'une cadence**. Les deux voix se complètent, et ne peuvent être séparées l'une de l'autre ; la continuation à l'octave supérieure le confirme, bien que la basse - conformément à un principe dominant dans ce quatuor - soit chromatisée. La tessiture de plus de deux octaves (do#'-fa''') de ce **thème** montre à quel point les thèmes instrumentaux se sont éloignés des vocaux.

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 3/7



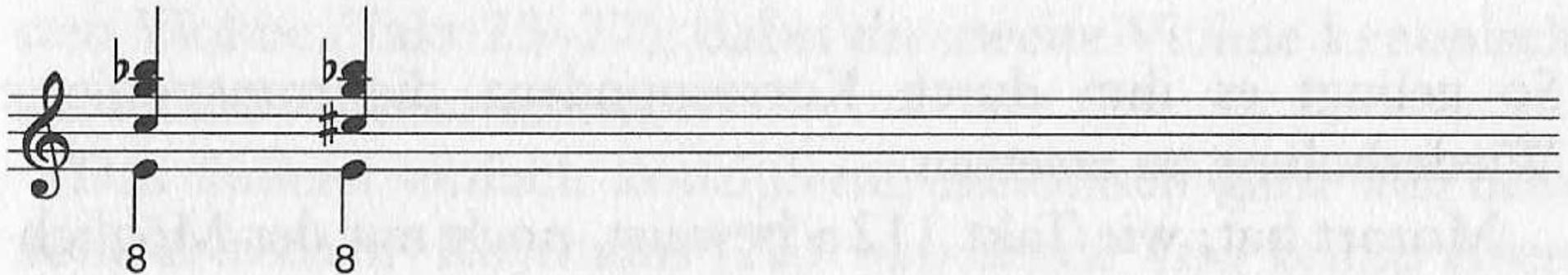
La tessiture du **deuxième thème** (mesures 25-32) est également inhabituellement large (mi'-fa'''). La transition de la fin de l'**exposition** au **développement** est réalisée en une mesure (41a) par la réinterprétation de l'accord de septième diminuée fa-sol#-si-ré en fa-lab-si-ré, puis la transformation de ce dernier accord en dominante de mi bémol majeur (si -> si bémol). Le **développement** commence dans cette tonalité ; ses quatre premières mesures sont parmi **les plus passionnantes** de tout l'Allegro. D'un côté, les premières mesures "amélodiques" du premier violon sont étendues à une phrase de quatre mesures, alors que le violoncelle fait à nouveau entendre une **"mélodie" descendante** au rythme régulier ; d'un autre, dans ces quatre mesures s'accomplit une modulation de mi bémol majeur, via la bémol mineur et mi bémol mineur, à la dominante de si majeur (mesure 45), qui, par réinterprétation enharmonique du mib en ré#, mène à l'accord de quarte de sixte [de cadence] de la mineur (mesures 45-46). En outre, le mi - cinquième degré de la mineur - est anticipé par le premier violon à la dernière croche de la mesure 45.

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 4/7



Après un **développement** relativement court, la **réexposition** survient à la mesure 70 et reste fidèle à l'**exposition** jusqu'à la mesure 83. A partir de là (**septième degré de ré mineur au lieu du cinquième de fa majeur**), la transition est complètement renouvelée.

Erster Satz, Takt 14, Takt 83



Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 5/7



Il en va de même du **deuxième thème** : à la base, il devrait apporter dans le mouvement, par opposition au **premier thème** plutôt **préoccupé** [*grüblerisch*], un élément **doux**, se manifestant avant tout dans les motifs de soupirs, d'abord au deuxième temps de la 1^{ère} mesure (si bémol-la), puis - en alternance avec les soupirs - dans l'intervalle de seconde majeure (troisième temps de la 1^{ère} mesure, mesures 3 et 4). Dans la transposition "hypothétique" [de ce thème en ré mineur lors de la réexposition], les rôles sont inversés : d'abord la seconde majeure, puis la mineure. Dans la version finale, Mozart met l'accent sur la seconde mineure, et ce par-dessous (do#-ré), ce qui produit un lien avec le **thème principal**, qui n'aurait pas existé dans une transposition littérale.

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 6/7

a) Quartett KV 412/417 b, Erster Satz, Zweites Thema

The image shows the original musical notation for the second theme of Mozart's String Quartet KV 412/417 b, first movement. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. Above the first four notes (G, A, B-flat, A) are four 'x' marks. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The second staff continues the melody with a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. There are various phrasing slurs and accents throughout the piece.

b) Hypothetische, notengetreue Transposition desselben Themas

The image shows a hypothetical, note-for-note transposition of the same theme. It also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B-flat4. Above the first four notes (G, A, B-flat, A) are four 'x' marks. The melody continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The second staff continues the melody with a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. This transposition maintains the original intervallic structure of the theme.

Marius Flothuis, Mozarts Streichquartette (1998) - 7/7



c) Mozarts Mollvariante desselben Themas



Ainsi, **il réussit** à remplacer une répétition transposée par une correspondance.

Mozart a encore compté, comme le prouve la mesure 112a, avec l'éventualité d'une reprise de la **deuxième partie** ; mais il est clair que la transition de la mesure 112b à la mesure 111 [113 ? vers la **coda**] est **bien plus convaincante**. Et c'est à nouveau le violoncelle qui a ici quelque chose à dire au plan mélodique : une extension, pour ainsi dire, des mesures 1-4 (mesures 112b-115), alors que les autres instruments se limitent à des figurations et du remplissage harmonique. »

Henri Ghéon, Promenades avec Mozart (1932)

« Le premier mouvement – allegro moderato – est encore le plus ineffable, parce qu'il semble décrire une mue, le passage d'un monde dans un autre... du terrestre au céleste, ou du passionnel au spirituel. C'est, du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, avec des écarts d'une octave, comme un souple balancement, tantôt mineur, tantôt majeur, et le plus souvent chromatique – d'où une impression d'indécision tonale qui semble persister tout le long du morceau. Tantôt le chant se fond dans un concert de chuchotements, de soupirs, avec des appels obstinés à la basse ; tantôt il se dégage, se délivre, atteint au dépouillement absolu, à la pureté du cristal ; replonge dans les profondeurs, en émerge clarifié, se permet une variation, une fioriture, une ritournelle, et, après un rappel pathétique à la basse, en quelques petits sauts d'alouette pique une tête dans l'azur. Que s'est-il passé ? De quoi s'agit-il ? De ceci simplement : la plus claire musique du monde vient de faire une incursion dans le mystère de la vie ; sous nos douleurs et sous nos joies, elle a découvert l'absolu. »

Théodore de Wyzeva & Georges de Saint-Foix, Wolfgang Amadeus Mozart (1936) - 1/3

« Sur une **basse descendante**, et des batteries du second violon et de l'alto, s'étale, au premier violon, un chant **angoissé**, lequel, dès la cinquième mesure, est repris par ledit premier violon à l'octave supérieure, pour se terminer à la tonique. Une réponse à ce chant, **dans le ton de la dominante**, se trouve interrompue par un **dessin descendant** d'étage en étage (2^e violon, puis alto, puis basse) pour donner lieu à un passage nouveau, **d'une expression toujours haletante**, avec des imitations modulées, concluant sur une légère cadence de **fa majeur**. Puis, sur des batteries en doubles croches (2^e violon et alto), le premier violon expose un **thème nouveau**, en **fa**, qu'il varie en triolets : ce thème a une **allure simple et légère** que ne fait nullement prévoir la première page, **inquiète et sombre**, du quatuor. Une courte **ritournelle** conduit aux **barres de reprise**.

Théodore de Wyzeva & Georges de Saint-Foix, Wolfgang Amadeus Mozart (1936) - 2/3

La **reprise** de la **première partie** du morceau apparaît **obligatoire** : avec les **barres**, un *crescendo* aboutit à la **rentrée**, *sotto voce*, du **thème initial**. Après les **barres**, ce **thème initial** est brusquement repris au premier violon, dans le **ton de mi bémol majeur** (ton le plus éloigné de celui du morceau). Il donne lieu à un **superbe développement** sur ces mêmes deux premières mesures lesquelles, bientôt, s'étagent en imitations (alto, puis second violon, puis premier, puis basse), cette dernière **à la tonique**. Un passage nouveau vient ensuite, évoquant quelque peu le **second sujet mélodique**, décrit ci-dessus, lequel est accompagné par le dessin en triolets précédant les **barres de reprise** : il donne lieu à des imitations en écho entre les trois dessus, tandis que la basse dessine un rythme tout nouveau. Le même dessin va s'échanger encore entre lesdites parties, sur une pédale de dominante à la basse, qui servira à amener la **rentrée**.

Théodore de Wyzeva & Georges de Saint-Foix, Wolfgang Amadeus Mozart (1936) - 3/3

Celle-ci est d'abord pareille. A partir de la quatorzième mesure, s'accomplissent des changements **expressifs** dus à la reprise de ce passage en **ré mineur**. Le **charmant** thème **léger**, au **second sujet de la première partie**, se trouve ici **approfondi, amplifié**, par suite, aussi, de sa **transposition dans le ton principal** du morceau, et varié en triolets. La **ritournelle finale** demeure la même aussi, mais **nécessairement**, orné de **modulations nouvelles**.

Une courte **coda** achève de concentrer ce morceau, déjà, en lui-même, concentré. De **pathétiques modulations** sur le dessin déjà signalé résumant la **puissance expressive** du thème, et une brusque conclusion met le point final. »

Jean et Brigitte Massin, Wolfgang Amadeus Mozart (1958)

« L'allegro moderato initial offre une progression presque constante de la **lucidité dans le drame**. Un **second thème** en **FA** essaie d'abord **d'équilibrer la violence pathétique** du **premier sujet**, puis est rejeté par un **expressif** crescendo. Le **premier sujet** passe **de ré mineur à MIb** dans la **durchführung**, mais **sans parvenir à s'éclairer** vraiment ; le **second thème**, qui revient alors, reçoit une élaboration nouvelle sur un rythme d'accompagnement plus **fiévreux** ; et dans la **reprise de la première partie**, les **deux thèmes** sont en **ré mineur**, aussi **poignants** l'un que l'autre. La **coda** est fondée sur le même crescendo qui **barrait la route à tout essai d'optimisme** dans la première partie. **Aucune issue n'est en vue.** »

« Noble et pathétique » (Momigny, 1806)
« Noblesse, sensibilité, passion, type d'accent dramatique » (Sauzay, 1861)
« Note tragique [et] pessimiste » (Abert, 1929)
« Ineffable », « passage d'un monde dans un autre » (Ghéon, 1932)
« Concentration », « angoisse » (Wyzewa & Saint-Foix, 1936)
« Violence pathétique », « absence d'issue » (Massin, 1958)
« Mélancolie passionnée » (King, 1968) – rejetant l'idée d'anxiété
« Passion héroïque », « désespoir » (Seidel, 1980 ?)
« Couleur sombre » (Flothuis, 1998)
« » (Krummacher, 2001)

Alec Hyatt King, La musique de chambre de Mozart (1968)

Les contemporains de Mozart éprouvèrent une certaine perplexité face à ce qu'ils ressentait comme une quête incessante de la nouveauté, qui occultait le "sentiment" (*Empfindung*). Mais, dans certains passages de sa musique, ils devaient probablement trouver au contraire que le "sentiment" était par trop présent.

Il y a peu d'œuvres où ceci soit aussi vrai que dans le *Deuxième Quatuor à cordes "à Haydn"*, en ré mineur, K. 421, qui date de l'été 1783. Selon une tradition digne de foi, Mozart l'a composé le 17 juin, pendant la naissance du premier enfant de Constance. Mais l'anxiété bien naturelle du futur père peut difficilement être associée à la mélancolie passionnée qui imprègne la plus grande partie de l'œuvre. Il est significatif qu'au cours des mesures introductives du premier mouvement Mozart n'écrive pas en quatre parties, mais préfère un traitement harmonique des trois parties les plus graves comme pour faire ressortir avec un relief plus accusé les grands intervalles expressifs de la mélodie du premier violon. En revanche, au cours du développement, il assure l'indépendance des voix avec une totale maîtrise, en particulier grâce au libre usage d'une figure en triolets brisés reprise par les quatre instruments dans la douzaine de mesures qui précèdent la récapitulation.

Vincent d'Indy, Cours de composition musicale (1912)

Wolfgang Amadeus MOZART (3), dans les *vingt-six* Quatuors qu'il nous a laissés, n'a pas apporté autre chose que sa grâce exquise et sa légèreté d'écriture : leur forme est la même que celle des Quatuors de Haydn,

et ils se ressentent parfois de la hâte avec laquelle leur auteur prodigieusement fécond les a produits.

On peut se demander si, dans l'hypothèse où Beethoven n'aurait jamais existé, l'histoire du Quatuor à Cordes ne se terminerait pas ici.

Nicole Schwindt-Gross, Drama und Diskurs (1989) - 1/2



« Le quatuor en ré mineur, ayant vu le jour un an plus tard (à l'été 1783), suit les tendances déjà préfigurées par le quatuor KV 387.

Pour s'approcher d'une analyse des processus compositionnels à l'oeuvre dans le premier mouvement, les critères habituels, liés à la description du travail motivique, ne suffisent pas. Les relations syntaxiques, par exemple les réductions d'un motif au sein d'une section donnée, qui sont souvent l'élément fondamental de la constitution du sens chez Haydn, sont beaucoup plus rarement pertinentes pour aborder les constructions des mouvements de Mozart. Les processus compositionnels à l'oeuvre dans l'Allegro peinent à se révéler concluants sans aucun recours à la **sémantique des motifs**.

Toutefois, en vue de parvenir à une interprétation de la technique de composition, il suffit de faire allusion au **potentiel sémantique des motifs** par la considération de la **direction de déplacement** de ceux, parmi eux, dont le **tracé diastématique** incarne une idée centrale dans l'organisation du mouvement. »

Nicole Schwindt-Gross, Drama und Diskurs (1989) - 2/2



Le mouvement est découpé en sections considérées sous le prisme de l'opposition « chute / ascension » (Fallen / Steigen) :

- Mesures 1-14 : **Hauptsatz**, « chute très marquée », avec insistante sur le *durchbrochenen Arbeit* des mesures 12-14 ;
- Mesures 14(-24) : transition vers le **Seitensatz**, mouvement ascendant : « contraste abrupt » ;
- Mesures 24-(32 ?) : **Seitensatz** : « apporte avec ses fluctuations [*Auf und Ab*] consciemment étalonnées une première synthèse » ;
- « **Fin de l'exposition** » (mesures 32 ?-41) : motif nettement ascendant ;
- Mesures 42-52 : dominance de la « chute » ;
- Mesures 53-58 : « interférence de la chute d'octave du motif initial avec un canon ostensiblement ascendant » ;
- Mesures 59-62 : « centre du contenu de la **Durchführung** » marquant « une phase d'ambivalence totale des directions : la basse demeure indifférente, l'alto alterne le motif ascendant de la fin de l'exposition, en *durchbrochenen Arbeit*, avec les deux violons, qui entre eux construisent un canon chutant, par intervalles de quintes, lequel lie un élément thématique (parcourant graduellement, de façon descendante, l'étendue d'une septième) avec le motif ascendant de l'alto » ;
- « A partir de la mesure 63 » : le motif ascendant acquiert une importance lui permettant de commander aux trois dernières mesures de la **Durchführung** (67-69) – un passage mis en relation avec les mesures 12 à 14, où un motif « périphérique » avait, là aussi, imprégné fortement la direction de la musique.

Le découpage s'arrête ici (à la fin de la **Durchführung**), n'ajoutant qu'une phrase entre parenthèses à propos de la coda finale : « (Une analyse sémantique aurait à prendre en compte que le mouvement se termine avec une nette tournure vers le haut [*Wendung in die Höhe*]) ».

Friedhelm Krummacher, Das Streichquartett (2001)



« Dans les quatre mesures initiales du premier mouvement, les **gestes** de la voix principale et de la basse, régulière, se réunissent en blanches, auxquelles les croches des voix intermédiaires, par des silences sur les temps accentués, donnent des impulsions latentes. De telles séquences en levée peuvent surgir plus loin et être, mélodiquement, disposées de façon différente (comme à partir de la mesure 8), tandis que le **motif initial**, caractérisé par une **chute d'octave**, se déploie dès la mesure 2 sur une dixième et est nuancé rythmiquement pour participer à la cadence. Par les changements de position métrique, le remplissage mélodique et les accentuations rythmiques de tels éléments, la continuation s'avère on ne peut plus dense, même sans travail motivique, jusqu'à ce que, dès la mesure 25, les groupes de mesures successifs du **deuxième groupe thématique**, au **relatif de tonique**, sur une trame similaire à la basse, n'accélèrent les voix intermédiaires en chaînes de doubles-croches. La répétition mouvementée du **deuxième groupe thématique** introduit pour la première fois, à la voix supérieure, des triolets de doubles-croches ; et c'est aussi avec elles, en accompagnement en notes répétées, que se forme également le **groupe terminal**. Le **développement** est, de façon plus tangible qu'auparavant, conçu **thématiquement**, dans la mesure où ses sections font recours à des variantes du **motif initial**. Cependant, l'accompagnement chemine par des croches répétées jusqu'à des triolets de doubles-croches, de sorte que dans la partie finale les modèles du **premier groupe thématique** et du **groupe terminal** se superposent ; après la **réexposition**, la **coda**, de sept mesures, les combine aussi. »

COURS COMPLET
D'HARMONIE
ET DE COMPOSITION,

D'APRÈS
UNE THÉORIE NEUVE ET GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE,

Basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature;
d'accord avec tous les bons ouvrages-pratiques, anciens ou
modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le
monde;

DÉDIÉ A M. AUGUSTE DE TALLEYRAND,
CHAMBELLAN DE S. M. L'EMPEREUR ET ROI,

PAR JÉRÔME-JOSEPH DE MOMIGNY.

TOME II.

A PARIS,

Chez l'AUTEUR, en son magasin de Musique, Boulevard
Montmartre, n°. 20.

1806.

Rlp 133/2

QUATUOR DE MOZART.

(Fig. A.)

All^o Moderato.

1^{re} Violon.

sotto voce.

2^e Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences
Mélodiques.

Premier vers

Cadences
Harmoniques

Chant
et
Accompagne-
de
PIANO.

Basse Fond:

All^o Moderato.

Voici le travail que j'ai fait sur ce Morceau.

1°. La *pl. 30, fig. A*, présente, dans les quatre portées supérieures de chaque page, le *Quatuor* tel qu'il est écrit par *Mozart*.

2°. La cinquième Portée présente le premier violon écrit une seconde fois, mais de manière à faire connaître aux yeux chacune des propositions qui en composent le Chant.

N. B. Les numéros des Propositions recommencent à chaque vers.

3°. La sixième et la septième Portées présentent les cadences Harmoniques numérotées : c'est l'analyse des Accords contenus dans ce Morceau.

4°. La huitième Portée présente une troisième fois la Partie du premier Violon ; mais ici elle est revêtue de paroles qui sont une traduction fidèle et interlinéaire de ce qu'exprime le Morceau de musique instrumentale de *Mozart*.

5°. La huitième et la neuvième Portées forment un accompagnement de Piano. Toute la partition s'y trouve autant qu'il est possible, et ce n'est pas un petit travail, quoique ce soit un des moindres mérites de ce Tableau, unique dans son genre.

6°. Enfin, la dixième portée offre les Accords considérés fondamentalement, c'est-à-dire dans l'ordre primitif et générateur. La Note fondamentale est la plus basse de chacun de ces Accords.

Le but de ce Tableau, neuf dans sa conception et lumineux dans ses résultats, est de prouver d'une manière incontestable que, dans la Musique comme dans les langues proprement dites, tout n'est, pour l'analyste, qu'un assemblage plus ou moins bien formé de Propositions ; que la Musique est faite en Vers et non en prose ; que ces vers sont souvent coupés en deux parties dont chacune est un Hémistiche ; que le discours musical a aussi ses périodes. Ce chapitre est fort long parce que les diverses analyses prennent d'autant plus de place, que c'est une matière toute neuve en Musique, et qu'en conséquence il y faut tout expliquer sous peine de n'être point entendu.

QUATUOR DE MOZART.

(Fig. A.)

All^o Moderato.

1^e Violon.

2^e Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences
Melodiques.

Cadences
Harmoniques

Chant
et
Accompagne-
de
PIANO.

Basse Fond:

1^e Violon. *sotto voce.* *tr*

2^e Violon.

Alto-Viola

Basse.

Cadences Melodiques. 1 2 3 - 4 5 - *Hémistiche* 6

Premier vers

Cadences Harmoniques 1 2 3

DIDON

Ah! quand tu fais mon déplaisir, in.

Basse Fond: 1 2 3 4

All^o Moderato.

Queue

complément

lien

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

lien

a b c d

grat, je veux me plaindre, et non pas t'at-tendrir.

5 6 7

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806)

1. « La Musique est faite en Vers et non en prose » : dénombrer et délimiter les vers

Du nombre de Vers de Musique contenus dans la première partie de ce morceau.

Ce qui doit d'abord occuper l'analyste, c'est de voir combien la première reprise de ce morceau contient de vers musicaux ou musicaux.

Comme ils sont désignés par des chiffres, il est aisé de voir qu'il y en a vingt-cinq. Ils sont de diverses longueurs.

Le premier *Verse*, dont le chant est divisé en deux portions nommées Hémistiches, est composé de quatre mesures entières, en exceptant le lien ou la conjonction musicale qui unit le premier Vers au second.

Le second Hémistiche de ce Vers commence à la dernière Croche de la seconde mesure, au *fa*.

Le second vers est à-peu-près la répétition du premier, à l'octave au-dessus. Deux vers ainsi conçus sont le pendant l'un de l'autre.

Le troisième vers est de deux mesures complètes, en comptant le lien qui l'unit au quatrième.

Le quatrième vers est le pendant du troisième; mais ce qui a servi de lien entre le troisième et le quatrième vers en forme un cinquième à la fin de celui-ci.

La répétition de ce cinquième vers à l'octave au-dessus, forme le sixième vers.

Le septième vers en est la répétition à la double octave au-dessus, et le huitième à la quadruple octave.

À la terminaison de ce huitième vers, sur le *mi*

d'HARMONIE ET DE COMPOSITION. 309
de la Basse, est un Accord de fausse quinte en forte général. Cet Accord est un cri, une interjection qui s'oppose à la mélodie, et au deuxième vers.

Le neuvième vers est de deux mesures, et courté.

Le dixième est aussi de deux mesures; mais il n'est pas courté ou coupé en deux parties, comme l'est le précédent.

Le onzième et le douzième sont chacun d'une mesure, et commencent au quatrième temps.

Le treizième contient deux mesures et demie.

Le quatorzième contient une mesure et demie, sans compter le lien qui l'unit au quinzième.

Le quinzième est composé de quatre mesures, en comptant le lien qui l'unit au seizième vers. Ce grand vers est coupé en deux hémistiches.

Le seizième est le pendant du précédent; il finit après la cinquième Croche de la quatrième mesure.

Le dix-septième commence au *mi* qui suit, et contient, en tout, une mesure et demie.

Le dix-huitième est le pendant du précédent; mais il s'unit au dix-neuvième par le lien *fa ut ut ut ut*.

Le dix-neuvième est composé de deux mesures.

Le vingtième en est le pendant.

Le vingt-unième et les quatre suivans sont d'une demi-mesure chacun.

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806)

2. « [...] l'analyse des Accords contenus dans ce Morceau » : analyser les cadences harmoniques

Des Cadences harmoniques contenues dans chaque vers.

Premier vers.

Le premier vers peut être regardé comme ne renfermant que quatre cadences harmoniques, indiquées par les chiffres 1, 2, 3, 4.

La première cadence, *re fa la re*, n'a point d'antécédent : cela est assez commun au commencement d'un vers, et au-tout au commencement d'un morceau ; et c'est souvent à la fin de la première reprise que se trouve l'antécédent de la première cadence.

La seconde cadence a *ut fa la re* pour antécédent, et *si² fa si² re* pour conséquent.

Le premier de ces deux Accords est l'Accord fondamental de septième de la tonique, qui forme l'Accord de seconde sur la septième note du Ton, sur *ut* ; le second est l'Accord parfait de la sixième note du Ton *si² re fa*.

La troisième cadence est formée par *la re fa la* et *sol si² ut² mi*, qui forment, l'un quarte et sixte, l'autre, triton et tierce mineure. Mais il n'en est ainsi qu'autant que l'on considère le *fa* et le *re*, qui frappent sur le *sol*, comme prolongés de l'Accord *la re fa la* ; et c'est ce qu'on voit les deux zéros ; car autrement, au lieu d'une cadence, il y en aurait deux ; ce qu'il est facile de voir en jetant un coup-d'œil sur la Basse fondamentale. Ces deux cadences seraient *la re fa la-sol ut re fa*, et *sol si² re fa-sol si² ut² mi*.

Dans la quatrième cadence, il faut considérer le *si²* marqué d'un zéro, comme prolongé de l'Accord précédent. L'antécédent de cette cadence et *la si² mi sol*, est le conséquent *re fa* ou *re fa la*.

Les quatre lettres a b c d désignent quatre cadences *semi-harmoniques*. Je les nomme ainsi, parce qu'elles ne sont composées que de deux Parties à la tierce l'une de l'autre, ce qui ne forme point une Harmonie complète, envisagées sous le point de vue ordinaire.

Second vers.

Le second vers est aussi composé de quatre cadences principales. Cependant la quatrième cadence peut être considérée comme en renfermant deux, sans compter celles du complément.

La première cadence a pour antécédent la tierce *re fa*, et pour conséquent *re fa la re*.

La seconde cadence a pour antécédent l'Accord de septième mineure chromatique de la Tonique, avec tierce majeure chromatique, qui forme l'Accord de triton sur la septième mineure du Ton, qui est *ut*.

Le conséquent de cette cadence est *si² re sol*, Accord parfait majeur de la quarte, dont la tierce est chromatique, et qui forme l'Accord de sixte sur le *si²*, qui est la sixième note chromatique du Ton.

La troisième cadence a pour antécédent *si² sol² re fa*, qui est fondamentalement l'Accord de septième diminuée et tierce diminuée de la quarte chromatique *sol²* qui forme un Accord de sixte superflue et quinte juste sur la sixième note du ton, qui est *si²*.

Le Conséquent de cette cadence présente d'abord la prolongation de trois notes de l'Accord précédent, qui sont *re fa*, qui retardent $\frac{2}{3}$ de cinq doubles croches, et *sol²* qui retarde le *la* d'une noire.

La ut² mi est donc le véritable conséquent retardé de cette cadence ; mais ce retard n'a pas lieu à la Basse qui fait *la* en commençant la mesure. Cette Partie, qui est particulièrement destinée à marquer la cadence, présente beaucoup moins de Suspensions que les trois autres.

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806)

3. « [...] les diverses cadences ou propositions musicales contenues dans le chant du premier violon » : analyser les cadences mélodiques

Des cadences Mélodiques du 1^{er} violon.

Premier vers.

N. B. Pour faire mieux connaître les cadences Mélodiques, j'ai écrit une seconde fois le premier violon à la cinquième portée de chaque accolade, mais selon ses divisions cadencales.

La première cadence mélodique n'est composée que d'une seule Note, du ré, qui est une blanche.

Elle n'a point d'antécédent, pas plus que la seconde cadence qui la suit.

La troisième cadence est ré-ré; elle est rythmique. (Voyez, chapitre XIII, ce qui est dit des cadences.)

La quatrième est ut² ré.

La cinquième ré-ré.

La sixième cadence mérite une attention particulière, à cause de la répétition et prolongation de l'antécédent fa fa qui retarde le conséquent mi. C'est ce qui est désigné par les zéros, et au-dessous par la petite note fa. On pourrait la considérer comme formant deux cadences fa fa et fa mi.

La septième cadence est également digne de remarque, à cause des notes de goût ré et si¹.

D'HARMONIE ET DE COMPOSITION. 515

On peut aussi la considérer comme une double cadence mélodique ré ut², si¹ fa.

La huitième est sol fa; la neuvième si¹ la; la dixième sol² la.

Second vers.

Les sept premières cadences de ce vers sont la répétition des sept premières du vers précédent.

La huitième est sol sol; la neuvième, fa mi; la dixième si¹ si¹, la onzième la ut², la douzième, mi ré.

On pourrait ne faire qu'une seule cadence de la huitième et de la neuvième sol mi, et regarder le second sol et le fa qui le suit comme nuls; c'est ce que j'indique par les deux zéros. En regardant comme nul le second si¹ de la dixième cadence, c'est le fa suivant qui sert de conséquent au premier si¹, si¹ la. L'ut² devient alors l'antécédent du ré, ut² ré; et le mi double l'antécédent.

La cadence ut² mi-ré peut donc être regardée comme ayant un double antécédent ou comme étant une double cadence, dont la première, composée du seul ut², n'a point d'antécédent ou de premier membre.

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806) - « Cadences » ?

Des quatre genres de Cadences.

JUSQU'ICI les théoriciens et les praticiens n'ont donné le nom de Cadence qu'aux seules Cadences Harmoniques. Les trois autres genres ont été connus ou plutôt méconnus, sous le nom insignifiant de *petites Notes*, de *Notes de passage* ou de *goût*, quoiqu'il y ait souvent beaucoup de goût sans Notes de passage, et beaucoup de Notes de passage sans goût.

La Cadence Harmonique consiste, pour chaque Partie, dans le passage d'une Note de l'Antécédent à une Note du Conséquent, différente de celle que l'on quitte, soit par degrés conjoints ou disjoints.

Dans le passage de l'Accord de Septième de la Note sensible à l'Accord parfait de la Tonique, toutes les parties Cadencent harmoniquement. *La* descend à *sol*, *fa* à *mi*, *ré* monte à *mi*, et *si* à *ut*. (Pl. 15, fig. A.)

La Cadence Mélodique est le passage d'une Note étrangère à l'Accord à une Note de l'Accord même, ou l'inverse; c'est-à-dire, que la Note d'Harmonie peut être la première ou la seconde.

On écrit de tems en tems les Cadences mélodiques en petites Notes, ou Notes surnuméraires à celles qui doivent composer la Mesure. (Pl. 15, fig. F.)

Les Cadences du troisième genre sont les Cadences *Harmono-Mélodiques*. Elles tiennent de l'Harmonie et de la Mélodie, et c'est de-là que vient le nom d'*Harmono-mélodiques* que je leur donne. C'est le passage d'une même Partie à deux Notes différentes du même Accord, comme *ut-mi*, *mi-sol*, *sol-ut*, *ut-sol*, *sol-*

Les Cadences du quatrième genre sont les Cadences Rhythmiques.

Je les nomme ainsi, parce qu'elles consistent dans la répétition du même son. (Pl. 15, fig. H.)

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806)

4. Regrouper les vers par périodes et analyser les accords d'après la basse fondamentale

Des Modulations de cette première Reprise.

Toute cette Reprise est modulée en ré mineur et en fa mineur, avec quelques nuances chromatiques, que l'émotion des gens, il est vrai, provoquent pour d'autres modulations. Il n'est donc pas nécessaire, il n'est pas même convenable de faire entendre un plus grand nombre de modulations dans une première Reprise; d'abord, parce qu'en général les motifs fournis par les plus grands maîtres n'en contiennent guère davantage, et parce qu'il faut ménager la ressource précieuse des Modulations et des Transitions subites pour la seconde partie d'un grand morceau, puisque l'on n'a plus à y placer que des répétitions transposées des chants de la première Reprise, et sur-tout parce que c'est-là que l'on doit faire mouvoir les plus grands ressorts, et chercher à exciter les plus profondes émotions.

Des Périodes.

Les deux premières Périodes sont en ré mineur. La première contient deux grands vers, de quatre mesures chaque.

L'hémistiche du premier vers se termine, au Clair, sur la tonique ré; mais ce ré porte sur la quarte et sixte de ré fa, ce qui ne laisse pas de repos à l'Harmonie.

Le second hémistiche se termine sur fa, seconde note de l'Accord parfait de la tonique, ce qui ne termine qu'à demi, et convient très-bien dans cet endroit, puisque le dessein de l'auteur est de faire entendre une seconde fois la même phrase. Ce fa est suivi d'une petite queue ou complément, si^b la^b sol^b la, qui, finissant sur la quinte la, fait entendre

DE LA BASSE FONDAMENTALE.

Si j'ai placé ici une *Basse fondamentale* au-dessous de cette Partition, ce n'est pas comme une preuve de la légitimité des accords qu'elle contient; c'est pour montrer que l'on peut réduire de beaucoup le nombre de ces Accords, en les ramenant à leur ordre fondamental et original.

Résumé sur les Accords contenus dans les deux Vers précédens.

L'Accord parfait de la *Tonique* y paraît onze fois comme Harmonique ou semi-Harmonique. Celui de septième mineure chromatique de la même note deux fois, la première avec tierce mineure diatonique, ré fa la ut, la seconde avec tierce majeure chromatique, ré fa[#] la ut.

La *Dominante* y paraît quatre fois avec son Accord parfait, et trois fois avec son Accord de septième.

La Période de début de l'*Allegro moderato*, fig. 50, est divisée en deux grands vers, qui sont attachés par un lien semi-harmonique, $\begin{matrix} \text{si} & \text{fa} & \text{mi} \\ \text{mi} & \text{ré} & \text{ut} \end{matrix}$.

La seconde Période est de la classe des *intermédiaires*. Elle est attachée à la première par un lien mélodique, la fa re tu.

Jérôme-Joseph de Momigny,
Cours complet d'harmonie et
de composition (1806)

5. « [...] paroles qui sont une traduction fidèle et interlinéaire de ce qu'exprime le Morceau de musique instrumentale de Mozart » : ajouter des paroles (en vers) à la partie de premier violon pour analyser l'expression musicale

Du Style musical de ce Morceau.

Le style de cet *Allegro Moderato* est noble et pathétique. J'ai cru que la meilleure manière d'en faire connaître la véritable expression, à mes lecteurs, était d'y joindre des paroles. Mais ces vers, si l'on peut leur donner ce nom, ayant été pour ainsi dire improvisés, ne doivent être jugés sous aucun autre rapport que sous celui de leur concordance avec le sens de la musique.

J'ai cru démêler que les sentimens exprimés par le compositeur étaient ceux d'une amante qui est sur le point d'être abandonnée par le héros qu'elle adore : *Didon*, qui a eu à se plaindre d'un semblable malheur, est venue aussitôt à ma pensée. L'élevation de son rang, l'ardeur de son amour, la célébrité de son infortunée, tout m'a décidé à en faire l'héroïne de ce sujet. Il eût fallu la faire parler d'une manière digne d'elle ; c'est la tâche d'un grand poète lyrique : il suffit à mon ouvrage que les sentimens de cette malheureuse Reine y soient retracés et bien mis sous la Musique qui les rend avec fidélité.

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806) - 6. Mélanger le tout ! (par ex. mesures 46-53)

392 COURS COMPLET

Sur cette Basse et cet Alto, qui ne présentent qu'un sujet accessoire, le second violon fait entendre, n^o. 1, le motif principal, *la sol[♯] ut si mi*, imité à la seconde et *alla stretta*, c'est-à-dire d'une manière serrée, par le premier violon : *si[♯] la ré ut fa*, n^o. 2. C'est-là de la véritable science; elle n'a pas, pour tout mérite, un froid calcul; mais elle est d'une expression sombre et vraie qui pénètre jusqu'au fond de l'ame; ce qu'on doit attribuer également au rythme, au mouvement et aux intonations de ce passage.

Mozart, à ces mots, voilà le prix de tant d'amour! reprend le style libre jusqu'au cinquième vers exclusivement.

Comme l'indignation de la reine de Carthage éclate dans la Musique du troisième vers musical! et comme la dernière syllabe du mot *amour* est heureusement placée sur le *si[♯]*, pour exprimer la douleur que Didon ressent de s'être imprudemment abandonnée à cette passion à l'égard d'un parjure! La seconde fois qu'elle répète ce mot, elle ne peut l'achever, parce qu'elle est suffoquée par le chagrin qui l'accable. C'est ici que la Partie d'Alto, qui représente sa sœur ou sa confidente, prend la parole pour adresser au Troyen les reproches que *Didon* n'a plus la force de lui faire elle-même.

Mozart invente-t-il pour cela un nouveau sujet? Il se garde bien de montrer cette stérile abondance, si contraire à l'unité, et qui annonce un écolier; mais, en grand contrepointiste, c'est son premier motif qu'il replace ici, non simplement et comme il a déjà été entendu; car ce ne serait que du rabaillage; mais élaboré de nouveau et d'une manière à en faire résulter un grand effet.

ne le touchent pas, tu veux me donner

p

p

y

N^o 2.
le tre pas Mons tre in di

N^o 1.

2^e vers.

gue du jour voi la le prix de tant d'a

p

p

p

3^e vers.

mour oui, voi la le prix de tant d'a mour!

4^e vers.

5^e vers.

p

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition (1806) - A propos de la forme...

Des Modulations de cette première Reprise.

Toute cette Reprise est modulée en *ré* mineur et en *fa* majeur, avec quelques nuances chromatiques,

Mozart, qui avait composé presque toute sa première reprise dans le style libre, commence ici à s'asservir à un motif, après les deux premières mesures de la seconde Reprise.

Ce sujet, c'est la seconde mesure de son début qui le fournit : *Mi^b ré mi^b mi^b mi^b.*

vantage, et parce qu'il faut ménager la ressource puissante des Modulations et des Transitions subites pour la seconde partie d'un grand morceau, puisque l'on n'a plus à y placer que des répétitions transposées des chants de la première Reprise, et sur-tout parce que c'est-là que l'on doit faire mouvoir les plus grands ressorts, et chercher à exciter les plus profondes émotions.

Deuxième Partie de la seconde Reprise.

La deuxième partie de la *seconde Reprise* de ce Morceau est la répétition exacte du commencement de la première Reprise jusqu'à l'accord de fausse quinte et sixte majeure *ut* mi sol si^b*, sur le *mi* de la Basse qui termine la huitième période. Et depuis cet endroit jusqu'à la fin du Morceau, ce n'est que la suite de la première Reprise transportée de *fa* majeur en *ré* mineur, mais avec les modifications nécessitées par ce changement de Mode, et quelques autres différences fort légères dictées par le goût ou par la sensibilité.

Ainsi donc, comme on divise un édifice en trois parties, le dôme et les deux ailes, et un sermon en trois points, de même un grand Morceau de Musique se divise en trois parties; ces parties se subdivisent en *périodes*; ces périodes en *vers*; ces vers en *phrases*; ces phrases en *propositions*; ces propositions ou cadences en *membres*.

Jérôme-Joseph de Momigny, Cours complet
d'harmonie et de composition (1806) –
Considérations diverses...

La sixième Période est une des *complémentaires* ; et la septième Période est de la même classe. C'est pourquoi elle fait longueur. *Mozart* eût mieux fait, je pense, de retrancher l'une ou l'autre de ces Périodes, ou la moitié de chacune ; mais il était bien aise de donner un peu de relief au rôle du second

violon et à celui de l'Alto. C'est ainsi qu'en rehaussant l'importance de quelques personnages secondaires, par complaisance pour les acteurs, on nuit à l'intérêt principal d'une pièce.

Ceci nous prouve que nous devons peu regretter les Pianos à quarts de Ton, si compliqués et si difficiles à fabriquer et à jouer, et réfute ce que beaucoup de théoriciens ont avancé à cet égard.

Quand on veut asseoir un jugement sur un Morceau de Musique, il faut examiner d'abord si l'auteur y a peint ce qu'il devait peindre, et à quel point il a saisi et pouvait pousser la vérité d'expression, d'après les moyens que lui fournit son art. Il faut voir ensuite si le style en est pur, correct, si chaque vers est bien cadencé, si chaque période est bien arrondie, si chaque voix ou Partie y demeure dans ses véritables limites. Finalement, il faut voir si l'ensemble a tout l'effet que le sujet comporte ; et pour assigner à un auteur la place qu'il mérite d'occuper dans l'opinion publique, il faut considérer encore quel degré de génie naturel et quel acquis suppose le Morceau, d'après lequel on le juge.

Petite digression sur les Accompagnemens.

Chaque partie d'Accompagnement peut jouer tour-à-tour le rôle d'interlocuteur ; mais le plus souvent les Accompagnemens ne sont que les diverses parties du même individu dont le chant est la figure. Ce que cette figure, qui ne doit jamais être insignifiante, ne peut dire toute seule, même avec le secours si puissant de la parole, les Accompagnemens l'aident à l'exprimer. Tantôt ils tracent à leur manière le lieu de la scène ; enfin ils remettent sous les yeux de l'auditeur, ou, pour parler sans figure, ils rappellent à son esprit, par le sens de l'oreille, tout ce qui peut lui faire prendre un plus grand intérêt à ce qu'on lui expose. Ils peignent sur-tout l'état où l'acteur (1) se trouve, son calme, son agitation, ses emportemens, sa douleur, ses plaisirs, sa tristesse, sa joie, son indifférence, son amour ou sa haine. Par fois, ils semblent former la suite d'un grand personnage, l'escorte d'un héros. D'après cela, on ne peut douter qu'un bon opéra ne fasse plus d'impression qu'une tragédie d'égal force qui ne serait que déclamée, en supposant toutefois que les auditeurs sont également propres à bien comprendre l'un et l'autre.

je n'ai plus longtems en durer tes rigueurs

cres

cres

cres

40. vers.

41. vers.

je ne en durer

42. vers.

43. vers.

en durer tes rigueurs je le

p

44. vers.

45. vers.

sens je meurs.

p

17. Periode.

46. vers.