

Quelques éléments d'analyse à propos de la Fantaisie en ut mineur KV 475

Analyse harmonique des mesures 1 à 25 – exemple 1

Cette première grande section de l'œuvre est, globalement, assez instable тонаlement et harmoniquement. C'est sans doute, entre autres, cette instabilité qui explique pourquoi Mozart a décidé d'effacer l'armure qu'il avait placée dans un premier temps (voir partition autographe en annexe). Il faudra attendre la fixation de la dominante de *Si* (majeur et ensuite mineur) de la mesure 16 pour trouver une certaine stabilité tonale. C'est du reste cette tonalité de *si* mineur qui restera centrale jusqu'à la fin de cette section, et ce malgré l'incursion en *So*/majeur des mesures 18 à 21. *Do* mineur et *si* mineur sont donc les deux tonalités marquantes de cette première section. Ce sont aussi les premières notes de la conduite de la ligne de basse des deux premières mesures.

Notre analyse s'accompagne d'un exemple dans lequel nous avons synthétisé la conduite harmonique (exemple 1 en annexe). Celle-ci se trouve principalement aux portées 3 et 4 (B). Nous avons également réalisé çà et là d'autres enchaînements harmoniques. Ils sont, la plupart du temps, repris aux portées 5 et 6 (C) et soulignés par un cadre bleu. Ceux-ci ont pour principale mission de montrer ce que Mozart « aurait » pu faire s'il avait suivi ce que nous appellerions bien volontiers la « norme ». Mais nous reviendrons plus tard sur cette notion. Enfin, afin de mieux comprendre ce parcours harmonique complexe, parfois très étonnant, nous avons choisi de chiffrer certains passages dans plusieurs tonalités : ce que nous appelons multichiffrage.

Les quatre premières mesures peuvent s'analyser aisément en *do* mineur. Les deux premières mesures fixent la tonalité (I et V)¹ tandis que les deux suivantes peuvent être entendues soit comme un mouvement harmonique IV – [V]^{2 3} – Imaj dans le ton de *fa* min (second niveau de chiffrage), soit dans le ton principal : IV/IV – [V/IV] – IVmaj.

C'est ensuite le ton de *Réb* majeur qui semble s'inviter dès la cinquième mesure.

S'agissant du ton napolitain, nous avons choisi de chiffrer les mesures 5 à 7 en *do* mineur, mais également dans cette nouvelle tonalité passagère (ou d'emprunt) de *Réb* majeur.

Cette tonalité de *Réb*, relativement inattendue, démarre sur le *lab* de la basse. Or, cette ligne chromatique de basse que Mozart fait entendre dès les premiers instants de cette Fantaisie s'accompagne, souvent, d'une autre harmonisation. C'est ce que nous appelons la norme. C'est cette norme que nous proposons aux mesures 1 à 6 des portées 5 et 6 (cadre bleu).

¹ Nous avons choisi, sauf pour quelques accords, de ne pas préciser les renversements. C'est essentiellement les relations entre les fondamentales qui nous intéressent ici.

² Le D qui accompagne le chiffre romain signale que l'accord a été « dominantisé ».

³ Les crochets signalent l'absence de la fondamentale.

Dans cette harmonisation plus standardisée, le *lab* de la mesure 5 devient un accord [IID] (sous la forme d'une sixte augmentée allemande) que nous avons résolu sur une dominante à la mesure 6. Mais cet accord de sixte augmentée allemande peut être entendu (nous disons bien *être entendu*) comme un accord de *lab* dont la qualité est une 7^e de dominante. Ce premier « dérapage » harmonique se fait donc à partir d'un accord qui aurait pu être une sixte augmentée. Et comme nous le verrons dans la suite de cette analyse, l'accord de sixte augmentée va nous réserver encore quelques surprises.

Revenons au texte de Mozart.

Les mesures 8 à 10 peuvent s'expliquer assez aisément comme un emprunt à la tonalité de *sib* mineur (tonalité relative de *Réb majeur*). Le chiffrage [IID] – V(6/4) – VI laisse apparaître une cadence rompue (*dob* devenant *si* par enharmonie). L'absence de résolution de la sixte et quarte sur la dominante est signalé par une liaison pointillée (cadre bleu).

Si jusqu'à présent les enchaînements d'accords peuvent s'expliquer assez aisément via les emprunts, ce qui va suivre va nous montrer les limites du chiffrage des fondamentales.

Considérons l'accord de *Si* majeur de la mesure 10 comme nouveau centre tonal provisoire (le ton de *si* étant, rappelons-le, la tonalité qui sera polarisée plus tard). Cet accord s'enchaîne à sa dominante à la mesure 11 qui elle-même bascule vers une autre septième de dominante ayant pour fondamentale un *la*. Si nous chiffrons ces trois mesures (10 à 12) en *Si* majeur, nous obtenons I – V – VIID. Les deux septièmes de dominante s'enchaînent dans un rapport de tierce descendante – enchaînement somme toute assez courant. Mais la résolution de cette seconde dominante est quelque peu surprenante puisque c'est un accord de *fa* mineur en premier renversement qui lui succède et non un accord de *Ré* majeur ou encore de *si* mineur (cadence rompue) auxquels nous aurions pu nous attendre. Enchaînement plus que surprenant... Mozart s'est-il trompé en se mettant au clavier ? Cet accident serait-il à l'origine de cet accord véritablement « out » ? Est-ce la volonté de nous surprendre et, comme souvent dans le genre de la fantaisie, de nous proposer quelque chose de proprement inouï ? Mozart est bien évidemment conscient de l'impact que va avoir cet accord inattendu. Du reste il fera réentendre le même enchaînement, transposé, quelques instants plus tard. Mais comment chiffrer cet accord de *fa* min autrement que par un point d'interrogation ?

Rétablir la norme peut-il nous aider à mieux comprendre ? En choisissant *do#* mineur comme petite tonalité d'emprunt notre « oreille » comprend l'accord de la mesure 12 non pas comme une septième de dominante, mais comme une 6^{te} augmentée allemande. Dès lors, elle devrait se résoudre vers une dominante. C'est ce que nous proposons aux mesures 11 à 13 de la ligne C (cadre bleu). Cette solution a l'avantage de mettre en rapport les deux septièmes de dominante des mesures 11 et 12 : le V de *Si* majeur est réinterprété comme *IVD* et s'enchaîne chromatiquement au [IID] 6^{te} augmentée allemande. Si l'accord de *fa* mineur reste toujours aussi énigmatique, la conduite de la basse s'explique. L'autre solution envisagée afin d'expliquer cet enchaînement consiste à ajouter des notes aux accords. Partant de l'accord de septième de dominante de la mesure 12, nous avons glissé un *ré* supplémentaire à l'accord de *fa* min, ainsi qu'un *do* à l'accord de *mib* min de la mesure 15. Grâce à cette manipulation, un pattern de quinte se dégage : *La – Ré – Sol – Do* et *Fa#* à la mesure 16 (cadres rouges). Mais voilà,

ce n'est pas ce que Mozart a écrit. Ce qu'il propose est bien plus surprenant. Comme pour nous montrer qu'il est bien conscient de la surprise harmonique qu'il propose, il la fait réentendre lors de l'enchaînement (transposé à la seconde majeure inférieure) des mesures 14 et 15. Et si nous reprenons l'idée de la 6^{te} augmentée et sa résolution en *do#* mineur aux mesures 12 et 13 et que nous l'appliquons aux mesures 14 et 15, celle-ci se résout bien, comme il se doit, sur la dominante de *Si* majeur (cadres verts).

L'accord de *mib* mineur passe ensuite à un accord de dominante de *Si* majeur par un jeu subtil d'enharmories : *mib* devient *ré#* (appoggiature de *do#*) ; *solb* et *sib* deviennent *fa#* et *la#*⁴.

Ce qui permet à Mozart de créer autant de surprises harmoniques, c'est bien entendu le chromatisme et les tensions qu'il engendre - chromatisme présent dans tellement d'autres pages du Maître viennois comme l'introduction du quatuor des dissonances KV 465 ou encore cet extraordinaire menuet KV 355 (numéroté aussi parfois KV 594a ou encore 576b) dont nous proposons les extraits en annexe.

Relevons encore trois choses.

1. Les mesures 16 et 17, qui font entendre des enchaînements V – I en *Si* maj et ensuite en *si* min, s'accompagnent d'une pédale de dominante. Cette pédale se résolvant sur l'accord de *Sol*, celui est perçu comme une cadence rompue.
2. L'accord de sixte augmentée de la mesure 21 (encore lui) ne joue pas, cette fois, un rôle perturbateur, mais conduit, grâce à sa bonne résolution, à la fixation du ton de *Si*.
3. L'accord de dominante en *si*, à la fin de cette section, s'enchaîne à celui de *Ré* majeur pour ouvrir la seconde section. Rapport de tierce qui, chez les romantiques, deviendra bien plus fréquent que chez les classiques.

La suite de cette première grande section ne demande guère de commentaires. La lecture du chiffrage étant suffisamment éclairante.

⁴ La note ajoutée dans notre analyse (*do* à la mesure 15) pourrait alors se résoudre chromatiquement au *do#*.

Exemple 1

Adagio

A

do I V IV/IV [V/IV] IVmaj. VI bII VID

fa IV [V] IVmaj. REb V I V

B

péd.

C

I V ID IVmaj. [IID] 6te aug. V₄⁶ 7 +

A

(do) bII [IVD] SI I

B

(REb) I [IID] sib [IID] V₄⁶ VI

11

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

(SI) V VIID ? si [IID] 6te aug. ?

do# IVD [IID] 6te aug. ? ?

11

do IV V ?

16

pp *fp* *fp* *cresc.*

SI V I V I V si I V I VI

16

SOL I alternances de V - I

21 *f* *fp* *pp* *cresc.* *calando*

(si) [IID] 6te aug. V I V [IID] V I V I V

21

Quartett in C

für zwei Violinen, Viola und Violoncello

KV 465

Quartett VI

Datiert Wien, 14. Januar 1785

Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Measures 1-6 of the quartet. The score is in C major, 3/4 time, and marked Adagio. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music begins with a piano (p) dynamic. The first violin has a melodic line with a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The second violin and viola have similar melodic lines, also with crescendos. The cello provides a steady accompaniment. The measures end with a piano (p) dynamic.

Measures 7-11. The dynamics continue to build, with the first violin reaching a forte (f) dynamic. The second violin and viola also reach forte. The cello remains in a piano (p) dynamic. The music is marked with crescendos (cresc.) and fortissimo (sf) markings. The measures end with a piano (p) dynamic.

Measures 12-16. The music continues with a forte (f) dynamic. The first violin has a melodic line with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The second violin and viola also reach fortissimo. The cello remains in a piano (p) dynamic. The measures end with a piano (p) dynamic.

Measures 17-21. The music continues with a fortissimo (sf) dynamic. The first violin has a melodic line with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The second violin and viola also reach fortissimo. The cello remains in a piano (p) dynamic. The measures end with a piano (p) dynamic.

Forme binaire en Sib majeur : analyse de la sensation de déplacement de la métrique.

Exemple 2 et 3

À l'exemple 2, nous avons repris les deux premières phrases de cette forme binaire en indiquant par des traits rouges le serrage métrique engendré par la dimension motivique, mais également, en partie, harmonique.

Ces deux phrases de huit mesures se découpent en deux propositions de quatre mesures.

Chacune de ces propositions s'organise de la même manière, à savoir un serrage (métrique, harmonique...) suivi d'un relâchement.

Comme le montrent les chiffres à l'exemple 2, les premières propositions des deux phrases donnent la sensation d'un temps qui se resserre.

Partant d'une métrique constituée de trois temps (ou trois noires), cette première proposition passe progressivement vers une métrique de deux fois un demi temps : en d'autres termes de la blanche pointée à la croche. Une fois arrivée à ce stade du serrage, la phrase musicale se poursuit par un élargissement de la métrique provoquant sur le plan perceptif une détente - détente qui aboutira à la demi-cadence.

Les secondes propositions des deux phrases subissent le même traitement, mais ne vont que jusqu'à un serrage allant de trois temps à un temps avant de revenir, progressivement, aux trois noires initiales.

Comme le montre l'exemple ci-dessous, l'harmonie suit en grande partie cette dynamique :

1^{re} phrase

première proposition seconde proposition

I V | V I [VID] | II VID II | V | I V V | [VID] II | V | I

p | *f* | *p* | *cresc.* | *f* | *p* |

Les cadres rouges signalent le moment de la détente qui succède au climax engendré par le serrage, mais aussi par la dynamique qui l'accompagne. Dans les deux propositions, cette dynamique passe d'un *p* à un *f* avant de revenir au *p* initial. Ce qui suit le premier climax (les deux demi-temps) est un silence que nous pourrions presque ressentir comme une apnée avant le relâchement. Le second climax est quant à lui suivi d'une longue appoggiature dont la sensation de détente semble avoir lieu pendant l'appoggiature. Notons également que ces deux moments forts font entendre la note la plus aiguë (*sol*) de cette sublime mélodie.

Une autre analyse, sans doute plus discutable, est possible. Celle-ci considère que les deux phrases contiennent chacune deux hémioles (voir exemple 3). La première commence à la deuxième mesure de la première proposition, la seconde dès le début de la deuxième proposition.

Bien que cette hypothèse soit assez bien en phase avec le contexte harmonique, elle nous semble moins convaincante sur le plan motivique et dynamique.

Que nous privilégions la première ou la seconde hypothèse analytique, ce qui est certain c'est que la construction rythmique de ces deux phrases est complexe.

Exemple 2

The musical score for "Exemple 2" is written in 3/4 time and consists of two systems of piano and bass staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). Fingerings are indicated by red numbers 1, 2, and 3 below the notes. Vertical red lines separate the measures. The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures. The piece concludes with a double bar line.

Exemple 3

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). Two specific sections are highlighted with red boxes and labeled as "Hémiole 1" and "Hémiole 2".

System 1:

- Measures 1-3: *p*
- Measures 4-6: **Hémiole 1** (highlighted in red). Dynamics: *f*, *p*.
- Measures 7-9: *cresc.*, *f*
- Measures 10-12: *p*

System 2:

- Measures 13-15: *f*, *p*
- Measures 16-18: **Hémiole 2** (highlighted in red). Dynamics: *f*, *p*.
- Measures 19-21: *f*, *p*

Formes binaires en *Ré majeur* et *Sib majeur* : analyse de la registration.

Au exemples 4 et 5 nous avons repris les deux formes binaires en soulignant, à l'aide de cadres de couleurs, les nombreux changements de registres qui accompagnent les thématiques.

Forme binaire en *Ré majeur*. – Exemple 4

Comme le montre la superposition de A1 et de A2, Mozart a inversé les registres (cadre bleu pour le registre « médium » et rouge pour le registre « aigu »).

Pour donner une image sonore de ce travail sur la registration et en imaginant être devant un concerto pour piano, nous dirions bien volontiers que les deux premières mesures pourraient être exposées par l'orchestre et reprises ensuite par le piano.

De la même manière, c'est le piano qui amorcerait A2 avant de céder la place à l'orchestre.

B1 et B2 pourraient subir le même sort, piano et orchestre s'alternant d'une mesure à l'autre.

La fin de cette forme binaire passe progressivement du registre médium vers le registre aigu.

Forme binaire en *Sib majeur* – Exemple 5

Ici, les contrastes de registres sont bien plus marqués que dans la première forme binaire en *Ré majeur*. En effet, comme le montre l'exemple 5, trois registres sont utilisés. L'aigu est souligné par les cadres rouges, le médium par des cadres bleus et le grave par des cadres violets. A1 et A2 forment la première phrase entièrement installée dans le registre que nous avons appelé aigu. A3 et A4 forment la reprise variée de la phrase initiale. Si la variation agit sur quelques aspects harmoniques et mélodiques, c'est plus particulièrement sur le plan de la registration qu'elle est la plus significative. C'est à partir d'ici que les registres choisis par Mozart donnent la sensation de s'enfoncer dans des profondeurs abyssales. A3 amorce cette descente par le registre médium avant de laisser la place à A4 dans le grave de l'instrument. Sur le plan organologique, le registre grave choisi par Mozart ne sonnait pas du tout de la même manière que sur un piano moderne. Sur un piano-forte d'époque, le registre était du reste appelé « basson » tant le timbre pouvait y faire songer. Cela devait donc sonner moins « caverneux ».

Après le côté extrêmement sombre de A4, le début de la seconde section de cette forme binaire (B1) amène ce que nous appellerions volontiers une « éclaircie » en ramenant le registre initial. Cette éclaircie va se renforcer avec A5 qui monte un moment vers un registre plus élevé avant de revenir à son registre de départ (flèches vertes).

Enfin, B2, qui effectue la variation de B1, s'enchaîne à A6 dans le registre ayant amorcé le début de A3. Ici aussi, le déploiement thématique effectue un mouvement vers l'aigu avant de revenir au registre initial. Signalons que l'accompagnement de la main gauche à B1 comme à B2 joue, lui aussi, sur un contraste de registres (cadres pointillés).

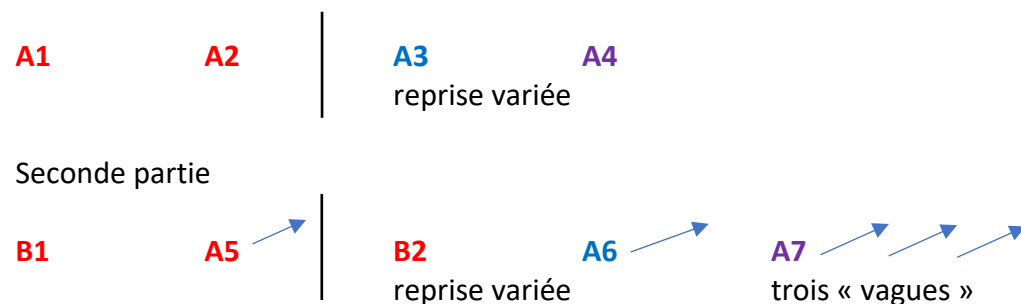
La proposition A6 se ponctue par une cadence rompue. Mozart reprend ensuite le même matériau pour lancer A7, mais cette fois dans le registre grave entendu à A4.

Cette ultime partie enchaîne trois vagues successives balayant les registres entendus précédemment. C'est comme si Mozart tentait de s'extraire progressivement de cette section pour passer à autre chose.

Signalons encore que les derniers instants de cette forme binaire en *Sib* majeur prend des allures de transition. Pas de cadence donc, mais bien la préparation du devenir de cette Fantaisie.

En guise de synthèse :

Première partie



A1

Grand staff musical notation for Example 4, first system. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system contains two measures of music. The first measure is highlighted with a blue box, and the second measure is highlighted with a red box. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*sf*), and piano (*p*). There are triplets and slurs in the notation.

B1

Magnified view of the second measure of the first system, highlighted with a red box. It shows a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

B2

Magnified view of the first measure of the first system, highlighted with a blue box. It shows a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

Exemple 4

A2

Grand staff musical notation for Example 4, second system. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The second system contains two measures of music. The first measure is highlighted with a red box, and the second measure is highlighted with a blue box. Dynamics include fortissimo (*sf*), piano (*p*), and fortissimo (*sf*). There are triplets and slurs in the notation.

Magnified view of the first measure of the second system, highlighted with a blue box. It shows a complex rhythmic pattern with slurs and accents. A red arrow points from this measure to the second measure of the second system, which is highlighted with a red box.

Exemple 5

The musical score for Example 5 is presented in a system of four systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes several dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *p* (piano). The score is annotated with various elements:

- A1:** A red box highlights the first measure of the piano staff, with a red dashed arrow pointing to the second measure.
- A2:** A red box highlights the first measure of the piano staff, with a red dashed arrow pointing to the second measure.
- A3:** A blue box highlights the first measure of the piano staff, with a blue dashed arrow pointing to the second measure.
- A4:** A purple box highlights the first measure of the piano staff, with a purple dashed arrow pointing to the second measure.
- A5:** A red box highlights the first measure of the piano staff, with a green arrow pointing to the second measure.
- A6:** A blue box highlights the first measure of the piano staff, with a green arrow pointing to the second measure.
- A7:** A purple box highlights the first measure of the piano staff, with a green arrow pointing to the second measure.
- B1:** A red dashed box highlights the first measure of the piano staff, with a red dashed arrow pointing to the second measure.
- B2:** A red dashed box highlights the first measure of the piano staff, with a red dashed arrow pointing to the second measure.

The score also features several green arrows indicating melodic lines or phrasing across measures. The piano staff in the first system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a *cresc.* marking. The bass staff in the first system shows a melodic line starting with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the second system shows a melodic line starting with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the third system shows a melodic line starting with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the fourth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the fifth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the sixth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the seventh system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the eighth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the ninth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic. The piano staff in the tenth system shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *p* dynamic.