

Continuo, cadences et points d’orgue dans les *Concertos pour piano et orchestre* de W.A. Mozart

Inna Emilia ONCESCU¹

Résumé : *Continuo représente l'accompagnement de l'orchestre en doublant les basses ou en utilisant des accords. Les cadences sont des sections solistiques qui apparaissent sur une fermata d'orchestre – sur un accord de quarte ou de sixte, habituellement placé avant la fin de la 1^{ère} partie. L'orchestre cessait d'interpréter et le soliste était invité à montrer son talent d'improvisateur et son imagination. On utilise les thèmes de la première partie du concerto. Les points d'orgue sont constitués par des gammes, sauts d'intervalles, passages de virtuosité et des ornements. On les rencontre dans des endroits marqués de fermata, où s'articulent deux sections successives mais distinctes.*

Mots-clé(s) : *improvisation, continuo, cadence, point d’orgue, fermata*

“Mozart est un exemple des possibilités supérieures de l’esprit humain, qui ne s’expriment pas en paroles mais peuvent seulement être admirées et révérees”.

Heinrich Neuhaus

1. Introduction

Dans les concertos pour piano et orchestre de Mozart, la sonorité du piano est plus nettement délimitée par rapport à l’orchestre. Là, le pianiste devra trouver ses critères d’exécution surtout dans la voix humaine et dans l’instrument soliste de l’orchestre. Du chanteur mozartien, il apprendra non seulement à chanter, mais aussi à « déclamer » avec articulation claire et juste, à caractériser, à agir et à réagir; le violoniste lui suggérera de penser le son en coups d’archet tirés ou poussés; le flûtiste et le hautboïste lui montreront comment articuler en détails les traits rapides

¹ PhD L’Université Nationale de Musique de Bucarest, innaoncescu@gmail.com

au lieu de pratiquer un non legato généralisé ou, pis encore, sans trace d'*authenticité*.

Cette authenticité, Adorno la souligne aussi dans sa *Théorie esthétique* en disant que Mozart est, parmi les compositeurs du classicisme viennois, celui qui s'éloigne le plus de l'idéal établi de la classicité, et atteint ainsi un idéal supérieur qu'on pourrait bien appeler *authenticité*. C'est ce moment qui permet de distinguer même en musique – malgré son caractère non-figuratif – entre le formalisme en tant que jeu vide et ce pour quoi l'on ne dispose que du terme douteux de profondeur.

2. Continuo

Aujourd'hui, on sait avec certitude que Mozart a joué ses concertos, en utilisant la claviature, pour assurer la basse continue. Dans de nombreux concerts, note avec méticulosité dans les tutti, au piano, la basse ou *col basso*, demandant à l'instrument solo d'enrichir l'harmonie de l'orchestre. La basse de l'orchestre – dans le 1^{er} Concerto - est écrite avec des petites notes au piano ou avec un chiffrage précis. Dans le manuscrit des 3 Concertos : Si b, *K 238*; Do, *K 46* et Mi b, *K 271*, qui forme une groupe stylistiques bien définie, apparaît tout au long de ces concertos, le chiffrage.

Les indications en concernant le chiffrage s'arrêtent après *K 415*, probablement parce que presque tous les concertos – trois, publiés à Vienne – de la dernière étape sont restés dans le manuscrit, Mozart les interprétant personnellement. Donc, il a trouvé inutile d'ajouter le chiffrage. Dans les œuvres où l'harmonie était trop complexe pour que l'interprète puisse la deviner, au XVIII^e siècle, les compositeurs indiquaient l'harmonie de l'orchestre à l'aide de la basse, ce qui peut être considéré comme une sorte de sténographie confortable. En plus « *d'habiller* » l'harmonie, l'instrument a également apporté sa propre couleur timbrale, qui sera remplacée plus tard par la harpe et l'orgue.

L'une des raisons de maintenir la basse continue, était que les chefs d'orchestre jouaient au piano et qu'ils dirigeaient en même temps. C'est ainsi que Haydn dirigea ses symphonies à Londres, même si son orchestre était toujours entièrement écrit et n'avait pas besoin de la basse continue. Au cours du XIX^e siècle, l'utilisation du continuo a disparu complètement.

Aujourd'hui, il y a beaucoup d'objections à l'égard de l'utilisation de la basse continue. La qualité des musiciens de l'orchestre a beaucoup progressé et ils n'ont plus besoin d'être soutenus par un clavier.

Il y a un décalage entre l'échelle tempérée du clavier de piano et l'échelle des tons d'orchestre. Le piano est devenu un instrument puissant et ne partage plus

l'orchestre par rapport aux instruments à timbre fin et cristallin (argenté) du temps de Mozart.

Les grands orchestres modernes ont une résonance beaucoup plus forte que les orchestres il y a 200 ans, ainsi que peu de chefs d'orchestre ajoutent une basse continue. Malgré ces objections, dans les œuvres de Mozart restent quelques passages des concertos de piano dans lesquels la partition est trop « *affinée* » - lorsque l'écriture est limitée à deux lignes (*mélodie et basse*) et qu'il est alors nécessaire de remplir discrètement ces structures avec le piano. Il est conseillé d'avoir un support sur la basse continue dans les parties de *tutti*, mais le piano ne doit jouer sans cesse d'un bout à l'autre de la partition. Ce n'est que dans les sections *fortes* que la basse peut être doublée.

Dans la deuxième partie du concerto en Mi b, K 449, l'orchestre commence par une quinte, qui semble vide, donc il n'est pas déplacé pour compléter l'harmonie. Généralement, la basse continue sera ajoutée au piano, aux cordes graves, et, en aucun cas, aux instruments à vent.

Plus l'orchestre a un niveau professionnel, même encore plus n'est pas conseillé d'utiliser le continuo. En jouant des accords, ils doivent être distincts et légers, staccato et sans pédale. Exemple : *Le Concert en LA*, K 488

Parfois, même dans des passages solos, Mozart ajoutait des accords qui enrichissent l'harmonie dans le caractère d'un continuo – dans la première partie du *concert en RE*

Friedrich Blume est le seul éditeur à avoir dévoilé dans l'édition *Eulenburg*, la façon dont ce passage a été écrit dans l'original; dans ce passage, le pianiste doit abandonner les accords ou la basse. La notation de Mozart s'explique par le fait qu'il a eu l'opportunité de jouer les basses au pédalier.

Voici quelques règles pour utiliser le continuo:

1. Continuo doit être arrêté, s'il y a des pauses dans la main gauche;
2. Dans les passages ayant un caractère chambriste ou contrapuntiques, sera usitée la touche solo.
3. C'est mieux de ne pas doubler les dissonances ou les retards augmentés de l'orchestre – tout au plus seront joués les accords de résolution.
4. Autant que possible, la voix supérieure ne doublera jamais, et très rarement l'intermédiaire.
5. Continuo sera sans ornements et sans citer le matériel thématique, à l'exception des thèmes et des dessins de basse mélodique.
6. Dans les passages à l'unisson, il est évident que la main droite n'a pas à jouer d'accords, elle doublera seulement la basse.
7. Dans les passages en *forte* - qui utilisent tout l'appareil orchestral, continuo n'est justifié que si certaines notes importantes ne sont pas entendues.

8. Ne seront pas enrichies les passages solistiques - ce qui n'a rien à voir avec l'ornementation de la mélodie, les solos des parties lentes correspondant aux ornements.
9. Le continuo de Mozart n'est jamais rigoureux, au sens baroque du mot.
10. En commençant par le concert K 450, il y a moins d'opportunités justifiées pour introduire continuo.

3. Cadences

L'art d'improviser librement atteint un point culminant au XVIII^e siècle. L'improvisation n'était pas seulement une obligation, mais un droit que l'interprète l'utilisait pour interpréter des œuvres d'autres compositeurs.

Dans les concertos instrumentaux, il y avait des endroits où, selon la tradition, l'orchestre cessait d'interpréter et le soliste était invité à montrer son talent d'improvisateur et son imagination.

Dans les concertos de Mozart, l'interprète doit savoir improviser les points de cadence ou d'orgue indiqués dans la partition par une *fermata*. Si une *fermata* est placée sur un accord de quarte ou de sexte, une cadence doit être composée, si elle est placée sur un accord de V - dominante, alors est requis un point d'orgue (en allemand - *Eingang* - c'est une improvisation courte, suivie d'une césure qui prépare la reprise du discours musical). Les points d'organes sont beaucoup plus courts que les cadences – (souvent constitués d'une simple gamme) et ne contiennent pas d'éléments thématiques.

Mozart écrivait souvent des cadences et des points d'orgue; les cadences ayant une écriture complexe et élaborée, prouve que Mozart ne les a pas improvisés spontanément, en interprétant ses propres concertos. Malheureusement, la plupart de ses grands concertos viennois n'ont pas de cadences originales – K 466, re ; K 491, do; K 482, Mi b ; K 503, Do. Comme la forme classique du concert implique nécessairement une cadence, nous sommes obligés d'en écrire une ou de rechercher - parfois sans espoir - des cadences adaptées, composées par quelqu'un d'autre.

Paul Badura-Skoda a écrit la cadence pour tous les concertos dont les originaux manquaient. Une cadence doit être proche du style authentique de Mozart et du concert que nous ajoutons. Les styles romantiques ou impressionnistes ne conviennent pas. Le soliste a le devoir de présenter les thèmes du concert sous un autre angle et d'apporter sa propre contribution au traitement thématique.

La fonction de la cadence - dans les œuvres de Mozart – est de devancer l'entrée du puissant tutti, ayant un caractère de transition.

Afin d'être en mesure d'improviser une cadence adéquate, on doit connaître certaines caractéristiques de Mozart. Dans la cadence, on distingue trois parties:

- a) un *exordio* qui commence soit avec l'un des thèmes du concert ou avec des passages de virtuosité ;
- b) un *récit* qui développe presque toujours des thèmes ou des motifs importants du concert et aboutit à un accord long ou un *tenuto* dans le registre grave
- c) *preroratio* qui finit par un trille.

Exordio est présenté par Mozart dans ses cadences en utilisant le premier thème du Concerto pour deux pianos K 365, 1^{ère} partie du Concerto en Sol, K 453 et la plupart des cadences pour les Rondos, mais il peut également utiliser le motif d'orchestre avant une *fermata* – la 1^{ère} partie du Concertos: K 425; 449; 450 et 456. Il faut utiliser occasionnellement un thème entendu au milieu d'un concerto – cependant, dans la première cadence du concerto en FA – K 459.



Ex. 1. *Le concert en FA – K 459*

Dans les parties lentes, en cadences - il faut introduire généralement un motif nouveau. L'*exordio* est toujours suivi de passages de virtuosité inspirés par le matériel de cette partie. Souvent, ces passages de virtuosité finissent par un arrêt sur un accord de septième - dominante - pour faire alors le passage vers *naratio*, à travers des passages de virtuosité, également. D'un point de vue harmonique, l'*exordio* a pour fonction d'assurer la transition entre l'accord de quarte et sixte et la reprise du thème sur la tonique. Les *exordios* des cadences sont des accords de dominante – en développement.

Les thèmes de Mozart en cadences sont toujours sur la tonique; quand ils apparaissent- en *exordio* - ils sont sur le deuxième renversement, mais dans *naratio* il conserve son harmonie originelle. Dans la première partie du concerto K 488, le dessin secondaire de la cadence module de façon inattendue, et revient rapidement

en *la* - la variante de la tonique majeure. Le schéma harmonique des 14 mesures d'*exordio* est le suivant, ou si (mineur) a le rôle de sous-dominante.

Dans ses cadences, Mozart voulait affirmer la tonalité et ne pas la remettre en question - comme cela arrive dans les œuvres de Beethoven - qui lors des cadences, module vers les tonalités éloignées. Beaucoup de cadences commencent avec une pédale. L'une de ses chères successions, est la basse descendante.

Dans *naratio*, Mozart préfère les thèmes secondaires avec un caractère *cantabile* – les concertos K 271, K 456, K 459, K 595. En interprétant ces thèmes, suivre un certain programme - alors que pendant une partie, ces thèmes forment un ensemble, pour les cadences, Mozart utilise une technique appelée « *développement constante* ». Avant d'arriver à une conclusion, les motifs dérivant des thèmes sont souvent transformés par une diminution rythmique - de sorte qu'il finit presque toujours par un accord ou une note longue

Souvent, *naratio* atteint sa dominante ou tonique – par exemple, dans le Concerto en Sol – K 453, mais surtout la double – dominante, d'où il revient de nouveau à la dominante, ou au deuxième renversement, comme dans les premières parties des concertos, K 449, en Mi b ; K 456 – en Si b ; K 459 - en Fa et K 595 – en Si b, où le développement thématique n'atteint pas son apogée dans une note *tenuto*, mais dans une pause.

Si dans les œuvres de Mozart, les cadences ont un caractère transitoire, chez Beethoven, ce sont des pages musicales complètes, et elles peuvent être assimilées au concerto effectif.

Dans *preroratio*, Mozart ouvre la possibilité de sa fantaisie, sans tenir compte d'aucune règle. Ils contiennent des passages de virtuosité écrits en partie avec de petites notes. *Preroratio* des cadences était brève à l'époque des concertos *salzbourgeoises* – par exemple K 271 - mais plus tard, il les a développés et les a enrichis, en recourant au matériel thématique, aussi.

Si *naratio* finit sur la dominante, *preroratio* conduit presque toujours après une gamme, à une nouvelle apparition du thème sur la tonique, puis encore à l'accord de quarte et de sexte.

Il est une caractéristique de l'harmonisation des *preroratio*s - dans les cadences – pour Mozart de recourir à la sous - tonique, ou au sous - dominante, ou même à l'accord constitué sur la septième de dominante, dont la note supérieure se croise chromatiquement entre les différentes hauteurs de la gamme diatonique.



The image shows a musical score for piano and continuo. The piano part is in the upper staff, and the continuo part is in the lower staff. The piano part consists of a sequence of chords: a V7 chord, followed by an I chord, then another V7 chord, another I chord, and finally a DD - D chord. The continuo part consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, a half note, and finally a quarter note. The score ends with "etc." in the piano part.

Ex. 2. *L'harmonisation des "preroratio"*

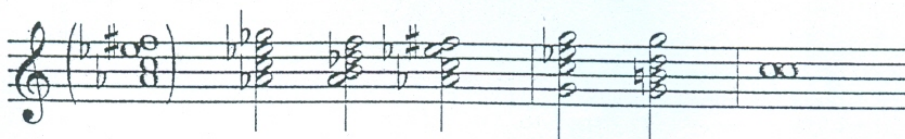
The image shows a musical score for piano and continuo. The piano part is in the upper staff, and the continuo part is in the lower staff. The piano part consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by a quarter note, then a quarter note with a trill (tr) above it, and finally a quarter note. The continuo part consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, and finally a quarter note.

Ex. 3. *Le trille final est généralement très simple*

Les doubles trilles ou triples se rencontrent rarement dans les œuvres de Mozart et seulement dans les concertos pour deux ou trois pianos. Cependant, il les considérait possibles et musicalement acceptables, en les évitant, en raison de leurs difficultés techniques. L'écriture des cadences est dans la plupart des cas, homophone. Les modulations les plus audacieuses, ne demandent que des accords parfaits majeurs et mineurs, des accords de septième majeure et mineure, des accords de dominante, des accords de quinte diminuée et les renversements divers de la septième diminuée.

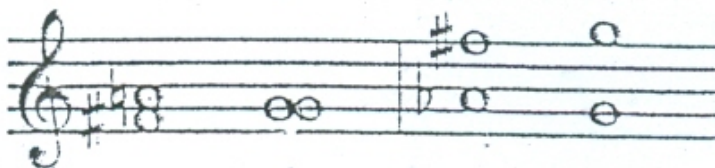
Les accords augmentés et l'accord de neuvième ne se produisent qu'occasionnellement sur les notes de passage et les retards. Un seul accord altéré

apparaît chez Mozart - l'accord augmenté de sixte avec l'addition de quinte. Dans les œuvres de la dernière étape, il a changé cet accord par enharmonie dans un accord de septième de dominante, avant de le résoudre.



Ex. 4. L'accord augmenté de sixte avec l'addition de quinte

La tierce diminuée il la considérait comme laide et, par conséquent, ne l'utilisait pas, en accord avec les lois d'harmonie de l'époque qui l'interdisaient. Il la remplace par la tierce mineure, si elle vient d'un renversement.



Ex. 5. Dissonances – la tierce diminuée

Pour Mozart, la septième diminuée était une très forte dissonance, tandis que dans les œuvres de Beethoven, elle a perdu son caractère agressif.

Les parties des concertos de Mozart peuvent être classées dans un nombre réduit de catégories – parties *cantabile*, parties *allegro* – festives, finales – en *allegretto grazioso*, rondos finales, en 6/8. Pour chaque catégorie, il y a une cadence originale qui peut servir de modèle – dans la composition d'une cadence. La plupart des cadences écrites par des autres compositeurs, étaient trop longues. Les cadences les plus étendues de Mozart, ont 39 mesures, pour un mouvement en 4/4 – K 453, 40 mesures pour un mouvement en 6/8 – K 595 et 32 mesures pour un mouvement en 3/4 – K 413.

Toutes les autres cadences sont plus courtes, certaines très brèves. Ainsi, la cadence d'une partie du concerto K 246, en Do, n'a que 5 mesures.

4. Les points d'orgue

Ils sont constitués par des gammes, sauts d'intervalles, passages de virtuosité et des ornements. On les rencontre dans des endroits marqués de *fermata*, où s'articulent deux sections successives mais distinctes, représentant une courte improvisation solistique.

Ils sont beaucoup plus brefs que les cadences et évoluent généralement en une seule harmonie. Les harmonisations transitoires sont possibles. Par exemple, le point d'orgue avec le schéma harmonique peut être développé. Un passage vers la double-dominante – voir le point d'orgue de la 3^{ème} partie du concerto en Si b - K 595. On doit éviter l'anticipation de l'accord en état fondamental, le long du point d'orgue. Comme exemples de point d'orgue, on les rencontre dans les concertos de Mozart, K 271; K 415 – en **Do**; K 450 – en **Si b** et K 595 aussi en **Si b**. Pour les points d'orgue qui peuvent apparaître dans les parties plus lentes, on a les exemples du concerto K 414 – en **La**.

Mais les exemples les plus instructives, on va les retrouver dans les Variations *Ein Weib das ist das herrlichste Ding*, KV 613.

Chaque variation contient une réalisation différente du point d'orgue qui apparaît dans le thème:

- La 1^{ère} Variation - un dessin régulier en croches – à la main droite;
- La 2^{ème} Variation - un dessin régulier en croches – à la main gauche;
- La 3^{ème} Variation - un mouvement de triolet
- La 5^{ème} Variation - un mouvement en double – croches ;
- La 6^{ème} Variation - un adagio très inspiré;
- La 7^{ème} Variation - un grand développement précédant la fin - en *Allegro*.

La notation d'une *fermata* est une condition *sine qua non* pour intervenir avec un point d'orgue. Malheureusement, aucun traité théorique de l'époque de Mozart, n'indique jusqu'où il est nécessaire d'improviser. Le besoin d'improviser *fermate*, n'apparaît seulement dans les concertos pour l'orchestre. Dans les Sonates et la musique de chambre, Mozart a noté des points d'orgue, méticuleusement et si on rencontre *fermate*, elles servent à créer des tensions à travers la pause et de ne pas improviser. La prudence recommande de ne pas ajouter points d'orgue, à moins qu'on peut citer un autre endroit, dans un autre ouvrage, où Mozart écrit lui-même les points d'orgue.

Le son du piano mozartien, par le merveilleux mélange des timbres, trouve sa source dans le drame de l'opéra, dans la couleur de l'orchestre. Il puise également son énergie, sa respiration vivante, dans le battement de cœur – exempt de

sentimentalisme. Nombreuses sont les œuvres de Mozart où la délicatesse de l'expression évoque la douceur de la voix.

Là où Haydn surprend, structure, construit, Mozart chante et déploie sa vocalité, fil d'Ariane, et guide ses auditeurs dans une œuvre où l'opéra serait la référence constante.

5. Bibliographie

- Dennerlein, Herbert. 1951. *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke* [Mozart l'inconnu – Le monde de ses œuvres pour piano]. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Badura-Skoda, Paul et Eva Badura-Skoda. 1980. *L'art de jouer Mozart au piano*. Paris: Buchet – Chastel.
- Pastelli, Giorgio. 1989. *La musique classique – L'Époque de Mozart à Beethoven*. Paris: Lattès.
- Riemann, Hugo. 1926. *Musiklexikon* [Lexicon de la musique]. Berlin: Max Hesse Verlag.
- Schneider, Rheinhard. 1922. *Semiotik in der Musik* [Sémiotique en musique]. München: W. Fink Verlag.
- Steglich, Richard. 1951. « Expression und Gusto in Mozart Musizieren [Expression et goût dans l'art d'interpréter Mozart]. » *Zeitschrift für Musik*, 112 Jahr.