

**Sérénade K.239 "Serenada notturna"****Sérénade K.525 "Eine kleine Nachtmusik"****1. Questions générales**

1-1 Situez ces deux œuvres dans la production de W.A. MOZART

**K.239** : Datée de janvier 1776, précédée de 2 concertos (pour violon en LA K.219, pour piano en Sib K.238) suivie d'un bon nombre de divertimenti, de musique d'église (sonates, litanies, messe), du concerto pour 3 pianos (Lodron K.242). Mozart, âgé de 20 ans, trouvait un peu "provinciale" la vie à Salzburg...

**K.525** : Datée du 10 août 1787, écrite alors que la composition de *Don Giovanni* (K.527) est déjà en train, précédée de la plus aboutie des sonates pour piano à 4 mains (K.521) et de cette géniale pochade "*Ein musikalischer Spaß*" (une plaisanterie musicale K.522), suivie d'une sonate pour piano et violon (en LA K.526). Âgé de 31 ans, c'est un compositeur au sommet de sa carrière.

Erreurs fréquentes : **Situer** ne veut pas dire juste dater...

1-2 Que veut dire le "K." de K.239, K.525 ? C'est l'initiale de Ludwig Ritter von Köchel, musicologue autrichien (1800-1877) qui a dressé un catalogue thématique et chronologique des œuvres de Mozart.

1-3 Comparez le nombre, l'ordre, le tempo, la métrique des mouvements de ces deux sérénades.

Sérénade K.239	Sérénade K.525
I <i>Marcia Maestoso</i> à 2/4 en RÉ	I <i>Allegro</i> à C en SOL
	[II Menuetto et trio perdus mais figurant au catalogue personnel de Mozart ] II <i>Romance Andante</i> à $\phi$ en UT
II Menuetto à 3/4 en RÉ et trio à 3/4 en SOL	III Menuetto <i>Allegretto</i> à 3/4 en SOL, trio à 3/4 en RÉ
III Rondeau <i>Allegretto</i> à 2/4 ( <i>Adagio</i> à 3/4) <i>Allegro</i> à 2/4 en RÉ	IV Rondò <i>Allegro</i> à $\phi$ en SOL

La première utilise des tempos globalement plus lents que la seconde ; elle n'a cependant aucun mouvement lent.

Le menuet de K.239 n'a aucune indication de tempo.

Les deux sérénades (comme des centaines d'œuvres de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> !) se terminent par Menuet / Rondo...

Comparer veut dire mettre en regard et tirer des conclusions...

Donner des indications métronomiques pour *Allegro* ou *Allegretto* a peu de sens ici (en plus d'être anachronique : le métronome date du début du XIX<sup>e</sup>). La noire du 2/4 —la pulsation, ne peut se comparer à celle du  $\phi$  —où la pulsation est la blanche.

- **Sérénade K.239**

### 2. Questions générales

2-1 Y a-t-il des instruments dont les sons réels ne sont pas ceux écrits dans cette partition ?

**Oui : les timbales écrites DO-SOL alors qu'elles jouent RÉ-LA et la contrebasse sonnant à l'octave inférieure.**

2-2 Cherchez dans un dictionnaire de musique la signification des mots *Concerto grosso*, *Concertino*. Ces termes peuvent-ils s'appliquer à cette œuvre ? Si vous étiez chef d'orchestre, quelle disposition instrumentale proposeriez-vous ?

*Concerto grosso*, *concertino* : sont des termes ressortissant au concerto **baroque** — apparaissant en Italie du nord vers 1670 ; un groupe de solistes (*solì* ou *concertino*, littéralement "petit concert") s'oppose à la masse de l'ensemble (*concerto grosso*, littéralement "grand concert" ou *tutti*, ou encore *ripieno* "remplissage"). À partir du milieu du XVIII<sup>e</sup>, le concerto grosso laisse la place au concerto de soliste "**classique**" (la symphonie concertante et le concerto pour plusieurs instruments font appel, eux aussi à plusieurs solistes, mais l'esprit et la place "sociale" de ceux-ci sont très éloignés du concerto grosso). Il est très étonnant de voir Mozart en 1776 retrouver dans une sérénade l'esprit d'un genre depuis longtemps abandonné — mais on ne sait à peu près rien des conditions de la commande et de l'exécution de cette œuvre. Stravinsky en 1938, dans son concerto "Dumbarton Oaks", a fait le même retour à l'esprit du concerto grosso, mais il s'est agi, dans son cas, d'une démarche "néo-baroque" qui n'était certainement pas celle de Mozart.

Une disposition en deux masses bien distinctes, solistes à gauches devant, tutti à droite et derrière, timbales au fond, peut être plus intéressante que d'entendre les solistes émerger de l'orchestre.

Nombreuses errances dans les dédales du concerto grosso ; le plus important : l'évolution baroque/classique et le retour au baroque effectué par Mozart n'ont pas été notés.

Dans les plans de scène proposés, il n'a pas été tenu compte de la place physique que prennent **plusieurs interprètes** par partie dans le tutti (une écoute attentive permettait de repérer ces différences de masse). Dans la pochette du CD de référence, les instrumentistes sont nommés : le tutti comprend 14 violonistes, 3 altistes, 2 violoncellistes et un claveciniste, soit 20 personnes !

### 3. Premier mouvement : *Marcia maestoso*

3-1 Quel effet produit le FA<sub>4</sub> des mesures 41-42 ? **L'impression d'aller vers ré mineur.**

### 4. Deuxième mouvement : *Trio*

4-1 Mesures 5—8 et 19—24 : recopiez sur 2 portées les parties de violons 1 & 2, sur une troisième, l'alto et la basse. Comparez les zones cadentielles de ces deux fragments.

[en bleu : la zone de préparation de cadence, en jaune la formule centrale, en rose la résolution]

Alors que la 1<sup>ère</sup> partie se termine par une 1/2 cadence, la seconde se clôt par une cadence parfaite, mais celle-ci est retardée de 2 mesures (allongeant la carrure de 4 à 6 mesures)

L'extension de 4 à 6 mesures du "conséquent" n'a pas été mise en évidence (zone cadentielle veut dire préparation de cadence , formule centrale —tout ce qui est posé sur V— et, éventuellement résolution — tout ce qui est posé sur I). Bien souvent, l'accord de 6/4 est chiffré I, alors qu'il s'agit d'une double appoggiature de V.

4-2 Comment s'appelle le procédé d'écriture des violons mesures 19-20 ? **une diminution rythmique (ornementale) par rapport aux mesures 5-6 (les triolets deviennent des doubles-croches)**

### 5. Troisième mouvement : Rondeau

5-1 Trouvez l'origine et le sens du mot Rondeau. **Genre poétique et musical médiéval devenant une forme musicale instrumentale très utilisée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>, se caractérisant par l'alternance de refrain et de couplets (contrastés)**

Y a-t-il une autre graphie possible ? **Rondò (comme dans K.525) à l'italienne**

5-2 Cherchez dans un dictionnaire de musique la signification des mots *Eingang*, *Fermata*. Comment les points d'orgue sont-ils utilisés dans ce finale ? (Réf. : enregistrement d'Harnoncourt).

**Ces deux mots renvoient à la traduction de "point d'orgue", dans le sens de repos sur une dominante permettant l'improvisation d'un soliste. L'Eingang se distingue de la cadence dans le concerto soliste car il n'est pas posé sur une quarte & sixte mais sur un accord de dominante, et surtout parce qu'il peut y en avoir plusieurs, notamment dans un rondo. À la fin**

## DOSSIER MOZART CORRIGÉ

du XVIIIe, les compositeurs se sont mis à écrire leurs grandes cadences — au départ improvisées — alors que liberté a été laissée aux interprètes pour l'improvisation des simples

☞ . Dans une lettre à son père du 15/XI/1780, Mozart se plaint amèrement d'un chanteur

"incapable de faire, dans un air, une petite cadence [Eingang] qui ressemble à quelque chose"  
Dans l'enregistrement de référence, les *Eingängen* sont "improvisés" mes. 16 1<sup>ère</sup> fois au violon, 2<sup>ème</sup> fois à l'alto, mes. 40 au violon (II?), mes. 117 à la contrebasse, mes. 141 aux

timbales, mes. 169 aux 2 violons. Soit six improvisations... Seul le ☞ de la mesure 101 (qui

ne suit pas la fanfare habituelle) ne donne pas lieu à improvisation : Mozart a écrit lui-même aux violons I&II une "rentrée" mes.99-100

5-3 Quel effet produisent les mesures 44—53 ? S'il s'agissait de musique vocale (d'opéra par exemple), comment nommerait-on ce passage ? *Passant d'Allegretto à Adagio*, ces mesures donnent une impression d'attente, de transition. On dirait un récitatif accompagné (assez rare dans la musique instrumentale ; Haydn utilise cette technique au début du finale de sa symphonie concertante Hob.I:105 et Beethoven dans sa 9<sup>ème</sup> symphonie op.125 pour "mettre en route" le finale).

5-4 Recopiez sur 2 portées les mesures 177—182 et chiffrez les degrés.

I vi ii V I vi ii V I

C'est une formule conclusive —redoublée—(utilisée dans le jazz et la variété sous le nom "d'Anatole")

L'alto a été souvent mal transcrit (méconnaissance des concordances des clefs de FA, UT3 et SOL)

5-5 Où trouve-t-on reproduites les mesures 13 (+anacrouse)—16 ?

37—40, 114—117, 138—141, 166—169

5-6 Comparez les mesures 21 (+anacrouse)— 36 (1<sup>er</sup> temps) à 122(+anacrouse)— 137 (1<sup>er</sup> temps). Elles sont strictement identiques (seules les doubles-barres de reprise ont été omises)

5-7 Comparez les mesures 54—85 (1<sup>er</sup> temps) à 150—165 (1<sup>er</sup> temps).

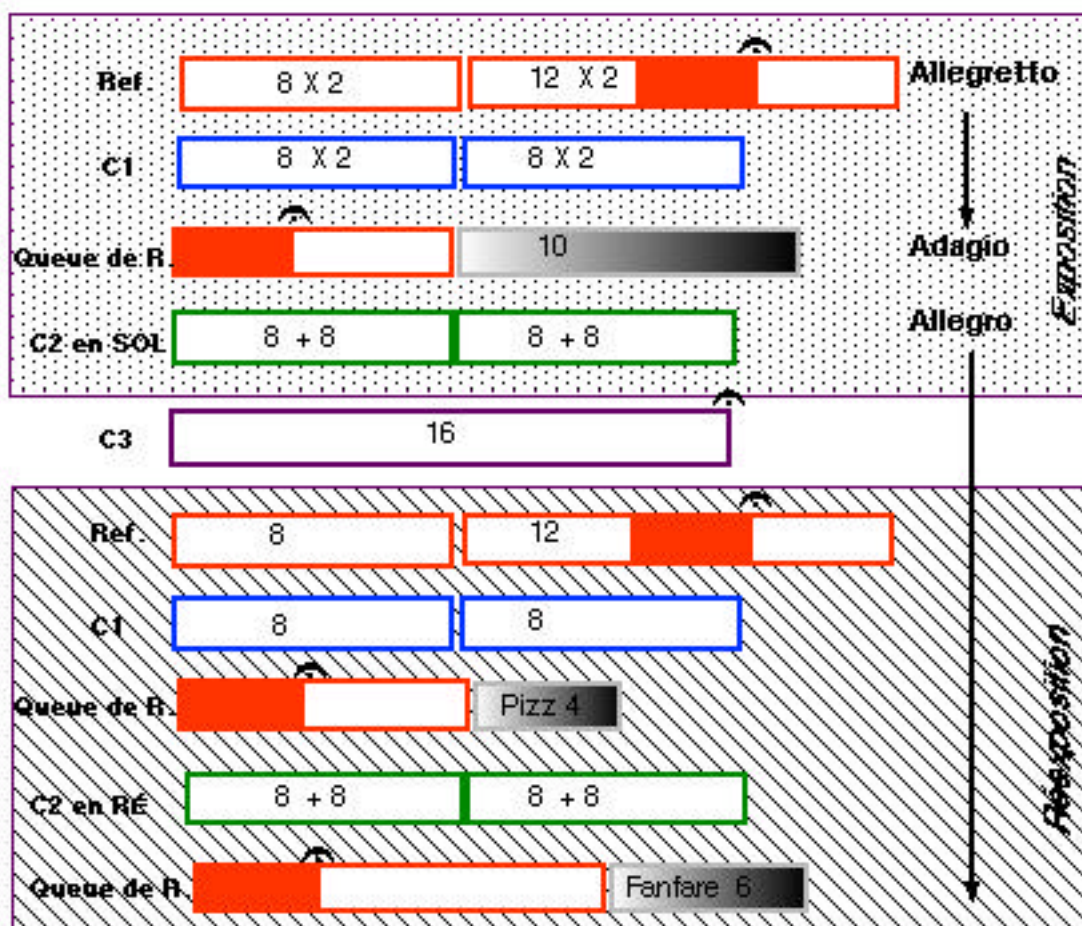
54—85 : Nouveau tempo, nouvelle danse en **SOL Majeur**, 2 fois 8 + 8 mesures (reprise "déroulée")

## DOSSIER MOZART CORRIGÉ

150—165 : reprise en RÉ Majeur des **mêmes** 8 + 8 mesures de danse (dans une disposition et une orchestration différentes et sans reprises). Il s'agit d'une **réexposition** à la tonique d'un couplet qui avait été exposé au ton de la sous-dominante.

Le fait qu'il s'agissait du **même couplet** transposé a été enfoui sous de nombreux égarements dus à la disposition orchestrale différente (encore une fois, l'écoute permettait une réponse juste à cette question)

5-8 En vous appuyant sur vos réponses précédentes, proposez un schéma formel de ce rondateau (en utilisant des lettres, des couleurs, par exemple et en respectant les proportions des durées).



On peut noter qu'à la découpe traditionnelle du rondo (alternance de refrain et couplet) se superpose une forte empreinte de la forme sonate (exposition de 2 régions tonales, ici RÉ et SOL / réexposée en une seule région, la tonique)

Le refrain n'est souvent rappelé que par sa fanfare terminale suivie de son seul conséquent.

Ce qui distingue ce mouvement d'un rondo traditionnel, ce sont les fréquentes ruptures de tempo : points d'orgue donnant lieu à une improvisation sur un "temps suspendu", changement de métrique et de tempo assurant la transition avec le deuxième couplet (C2) qui présente un contraste absolu avec le refrain (autre tempo, autre tonique, autre danse...)

Les plans proposés rendent mal compte des refrains, du plan tonal, des changements de tempo.

• Sérénade K.525

**6. Troisième mouvement : Menuetto Allegretto**

6-1 Quel effet rythmique produisent les mesures 1—8 ? **les mesures 6-8 sont traitées en hémiole : accentuation à 2/4 sur une mesure à 3/4**

6-2 Recopiez le violon I et la basse des mesures 1—8 **du trio**. Indiquez les degrés, entourez et nommez les notes étrangères. **Que dire du rythme harmonique ? il est en diminution : une harmonie toutes les 2 mesures, puis toutes les mesures et enfin 2 dans l'avant-dernière mesure (les notes de passage sont entourées en rouge, les broderies en bleu). Encore un "Anatole" pré-cadentiel...**

Rythme harmonique veut dire rythme de changement de l'harmonie (et non pas de la seule basse). Il fallait s'aider des parties intermédiaires pour bien identifier les degrés des dernières mesures.

**7. Quatrième mouvement :**

Recherchez et recopiez toutes les transformations de la proposition initiale :

Cette proposition est faite de 2 motifs, le 1<sup>er</sup> en anacrouse est construit sur un arpège ascendant, le 2<sup>d</sup> comprend 4 notes répétées suivies d'une chute et de sa résolution ascendante. Les modifications affectent tous les motifs ainsi que leur connexion.

Motif initial : en plus des transformations de l'arpège, jeu sur les tessitures et les intensités.



# DOSSIER MOZART CORRIGÉ

6<sup>te</sup> min.      7<sup>ème</sup> min.      2

7<sup>ème</sup> min.      7<sup>ème</sup> MAJ.      7<sup>ème</sup> min.      6<sup>te</sup> MAJ.

6<sup>te</sup> min.      7<sup>ème</sup> min.      2

7<sup>ème</sup> min.      7<sup>ème</sup> MAJ.      7<sup>ème</sup> min.      7<sup>ème</sup> dim.

Second motif (la désinence est parfois modifiée dans l'articulation, parfois remplacée par un saisissant **silence**)

Changement de sens et répétition du second motif

saut de 4<sup>te</sup>      unisson      7<sup>ème</sup> min.

3<sup>ème</sup> min.      2<sup>de</sup>

Pour finir dans une apothéose contrapuntique où l'on entend les plus grands intervalles (plus de 2 octaves) et les plus petits (unisson), des entrées en canon...

2 octaves      unisson

2 octaves      2 octaves + 3<sup>ème</sup> M      unisson

8<sup>ve</sup>      8<sup>ve</sup>

## DOSSIER MOZART CORRIGÉ

Quand le mot **transformation** n'a pas été confondu avec transposition, il s'est agi le plus souvent d'un catalogue dont aucune conclusion n'a été tirée sur l'incroyable richesse combinatoire mise en œuvre par Mozart...

### **8. Conclusion :**

Citez un passage cohérent d'une de ces deux sérénades utilisant l'un des 3 types d'écriture suivant : mélodie accompagnée, écriture homorythmique (verticale ou homophonique), écriture contrapuntique.

**K.525 : mélodie accompagnée, trio du Menuet ; écriture homorythmique, mes.1-4 du 1<sup>er</sup> mouvement ; écriture contrapuntique, mes.11-14 du 1<sup>er</sup> mouvement, 146-152 du finale**

**Conclusion de la correctrice** : je suis très heureuse —et admirative— du sérieux avec lequel ces dossiers ont été traités ; s'il reste un certain nombre d'erreurs techniques (bien normales après un trimestre d'initiation!), je regrette surtout, dans certains cas, un manque d'**écoute** des œuvres —la perception auditive permettait de simplifier les réponses à certaines questions et, surtout, de prendre du recul par rapport à la partition.