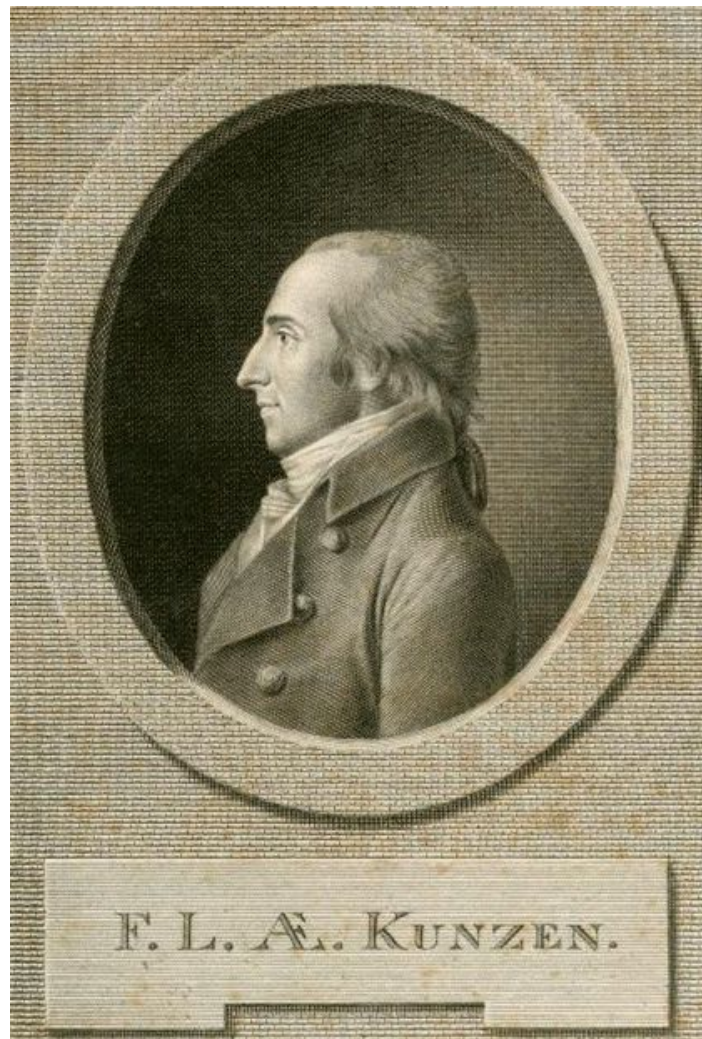


Classicismes musicaux  
Module MA3 de musicologie : Analyse  
Université de Genève – Semestre de printemps 2019

**Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817) : ouverture sur le thème de  
l'ouverture de la Flûte enchantée de W. A. Mozart**



**Figure 1** : Portrait du compositeur Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen  
(gravure sur cuivre de Johann Heinrich Lips réalisée en 1809)

Enseignant : Ulrich Mosch  
David Hofstetter (15-329-766) – David.Hofstetter@etu.unige.ch

Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817) : ouverture sur le thème de  
l'ouverture de la Flûte enchantée de W. A. Mozart

*Introduction*

Dans le cadre de ce travail de recherche, nous nous intéresserons à la vie et à l'œuvre du compositeur allemand Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817) dont la carrière musicale s'est déroulée en grande partie au Danemark. Notre attention se portera en particulier sur son ouverture à grand orchestre basée sur le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée (*Die Zauberflöte*, K.620) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791). L'analyse de cette œuvre, qui constitue en soi une intéressante illustration du phénomène de la réception de la musique du classicisme viennois à l'échelle européenne, nous permettra de mettre en évidence les liens de parenté entre les deux ouvertures et de mieux juger dans quelle mesure et surtout à quel niveau l'œuvre de Kunzen a été inspirée par son modèle mozartien.

Avant de passer à l'analyse de la pièce proprement dite, nous retracerons brièvement le parcours biographique de son auteur et nous évoquerons également rapidement le contexte de création de l'œuvre dans les deux prochains chapitres.

*Biographie de Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen*

Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen est né le 24 septembre 1761 dans la ville hanséatique de Lübeck au sein d'une famille de musiciens<sup>1</sup>. Son grand-père paternel Johann Paul Kunzen (1696 – 1757) était en effet compositeur et organiste titulaire de l'Église Sainte-Marie de Lübeck (ce même poste prestigieux avait été occupé précédemment par le célèbre organiste Dietrich Buxtehude) tout comme son père Adolf Carl Kunzen (1720 – 1781). Ce dernier se charge dans un premier temps de l'éducation musicale de son fils qu'il présente comme un enfant prodige lors d'une tournée à Londres en 1768<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sauf mention contraire, toutes les informations figurant dans cette section biographique sont tirées de : CARON, Jean-Luc, *La musique danoise et l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle. De l'âge d'or danois aux contemporains de Carl Nielsen*, Paris, L'Harmattan, 2017, pp.30-32.

<sup>2</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, « Kunzen family » in *Grove Music Online*, 2001.

Après avoir commencé des études de droit à l'Université de Kiel, le jeune Kunzen rencontre dans cette même ville à l'âge de 23 ans (1784) le compositeur Johann Abraham Peter Schulz (1747 – 1800) qui l'encourage à persévérer dans la musique. Suivant la suggestion de son aîné, Kunzen se rend à Copenhague où il remporte un grand succès comme pianiste et claveciniste dans les salons. Il organise également des concerts et s'adonne à la composition avec beaucoup de réussite. En 1786, est publié son premier recueil de chansons sur des textes danois (*Viser og lyriske Sange*) dont certains sont de la plume du poète et librettiste danois Jens Baggesen (1764 – 1825) avec lequel Kunzen sera amené à collaborer régulièrement par la suite. Le recueil débute par une préface de l'auteur dans laquelle celui-ci défend et adhère entièrement aux principes esthétiques et compositionnels des *lieder* de Schultz. En 1789, son premier opéra *Holger Danske* (« Ogier le Danois »), également basé un livret de Baggesen, est globalement bien accueilli mais se heurte bientôt à une dispute littéraire entre auteurs danois et germaniques qui, bien que n'ayant aucun lien avec la qualité de la musique elle-même, dégénère inéluctablement en une grande querelle généralisée à l'échelle nationale (communément appelée *Holgerfejden* ou « dispute de Holger »), ce qui incite Kunzen à quitter momentanément le Danemark<sup>3</sup>.

Il vit ensuite pendant quelques années à Berlin (1789 – 1791) où il fonde avec son ami le compositeur et critique musical Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) un magasin de musique. A partir de 1791, il écrit également des articles pour le journal *Musikalisches Wochenblatt*. A Francfort-sur-le-Main où Kunzen réside de 1792 à 1794, est donnée en 1793 la première représentation de son singspiel *Das Fest der Winzer*, (« la fête des vigneron » qui sera repris plus tard sous le titre danois *Vinhøsten*) qui remporte un grand succès<sup>4</sup>. Il épouse également à cette époque la cantatrice Johanna Margaretha Antonetta Zuccarini (1766–1842) avec qui il s'installe à Prague en 1794<sup>5</sup>. Dans cette ville, encore marquée par le passage de Mozart en 1787, Kunzen occupe la fonction de directeur d'opéra. En 1795, il revient à Copenhague, sur invitation officielle du gouvernement, pour succéder à Schultz au poste de *Kapellmeister* du Théâtre royal. Il devient également directeur d'une société d'oratorio nommée *Det Harmoniske Selskab* (« La société harmonieuse »).

---

<sup>3</sup> cf. SCHNOOR, Arndt ; HEYDEMANN, Nadine ; SCHWAB, Heinrich W., « Kunzen » in *MGG Online (Musik in Geschichte und Gegenwart)*, 2016.

<sup>4</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, 2001.

<sup>5</sup> cf. SCHNOOR, Arndt ; HEYDEMANN, Nadine ; SCHWAB, Heinrich W., 2016.

Ses années de voyage en Europe ont permis à Kunzen de se familiariser avec la musique des maîtres viennois Dittersdorf, Haydn et surtout Mozart dont il a fait représenter certaines œuvres au théâtre de Francfort (*Don Giovanni*, *La Flûte enchantée*, etc.)<sup>6</sup>. D'autre part, les expériences vécues au cours de cette période lui furent également utiles pour la suite de sa carrière musicale dans de nombreux domaines (composition, direction de théâtre, organisation de concerts, interprétation, édition, etc.). A Copenhague, où le compositeur s'établit définitivement en 1795, Kunzen écrit encore diverses œuvres lyriques pour la scène (dont l'opéra *Erik Ejegod* en 1798) ainsi que de la musique religieuse : l'oratorio *Opstandelsen* (« La Résurrection ») en 1796 sur un texte dramatique du poète danois Thomas Thaarup (1749 – 1821) ainsi que l'*Halleluja de la Création* (aussi connu sous le titre danois *Skabningens Halleluja* ou *Das Halleluja der Schöpfung* en allemand) en 1797 sur un livret de Baggesen qui reprend le même sujet que le célèbre oratorio de Joseph Haydn *Die Schöpfung* (« La Création » Hob. XXI:2) que Kunzen a par ailleurs lui-même dirigé à Copenhague en 1801<sup>7</sup>.

Grand admirateur de la musique de Mozart, Kunzen prévoit également de faire jouer des opéras de ce dernier à Copenhague. Malgré l'échec initial d'une représentation de *Così fan tutte* en 1798, l'opéra *Don Giovanni* présenté quelques années plus tard en 1807 avec le fameux chanteur Edouard Dupuy (1770 – 1822) dans le rôle-titre remporte un grand succès. La veuve de Mozart, Constance (1762 – 1842), remariée entretemps avec le conseiller d'État danois Georg Nikolaus von Nissen (1761 – 1826) et vivant à cette époque à Copenhague, complimente chaleureusement Kunzen pour la qualité de cette réalisation.

La fin de la carrière de Kunzen s'avère plus compliquée en raison de l'évolution des goûts musicaux qui refoule progressivement ses œuvres vers l'oubli. D'autres compositeurs deviennent à la mode tels que Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), Luigi Cherubini (1760 – 1842) ou encore Friedrich Kuhlau (1786 – 1832). De plus, Kunzen est confronté aux nombreux troubles politiques et financiers (incendies et bombardement de Copenhague, faillite nationale, etc.) qui secouent le Danemark à cette époque (voir ci-dessous). Il meurt à Copenhague à l'âge de 55 ans, le 28 janvier 1817, suite à une attaque cérébrale apparemment provoquée par une dispute avec son ancien librettiste Jens Baggesen qui l'accusait notamment de plagiat<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> cf. SCHNOOR, Arndt ; HEYDEMANN, Nadine ; SCHWAB, Heinrich W., 2016.

<sup>7</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, 2001.

<sup>8</sup> cf. SCHNOOR, Arndt ; HEYDEMANN, Nadine ; SCHWAB, Heinrich W., 2016.

L'apport de Kunzen à la vie musicale danoise ne fut pas des moindres. En effet, aux côtés de Schultz, dont il est le digne et direct successeur à la tête du Théâtre royal, il contribue à familiariser le public danois avec la musique du classicisme viennois (Haydn et Mozart). De plus, il parvient à rehausser le niveau musical professionnel du petit royaume scandinave. Sa bonne connaissance de la musique de ses contemporains, notamment des maîtres viennois auxquels il voue une grande admiration mais aussi de l'opéra-comique français (Grétry) et des réformes de Gluck, fait de lui un acteur incontournable dans la vie musicale danoise et sa renommée dépasse bientôt les frontières du modeste Danemark.

Globalement, on peut situer la musique de Kunzen dans la lignée du classicisme viennois. L'influence de l'enseignement de son protecteur Schultz se fait cependant ressentir dans ses chansons populaires dont la simplicité mélodique et harmonique caractérise également les airs de son singspiel le plus apprécié à l'époque *Das Fest der Winzer*<sup>9</sup>. Malgré la grande querelle qu'a suscité son opéra *Holger Danske*, celui-ci constitue tout de même un jalon important dans l'histoire de l'opéra national danois. Cette œuvre aux accents proto-romantiques, basée sur le mythe d'Oberon et rappelant par moments Gluck et Mozart, mêle adroitement le style du grand opéra à celui du singspiel populaire<sup>10</sup>. Les chansons strophiques simples et les musiques de janissaires y côtoient les grandes scènes dramatiques. D'une manière générale, on constate que le compositeur est autant adroit dans l'écriture de petits airs strophiques que dans la composition de formations plus grandes. Ses œuvres sacrées se caractérisent quant à elles par une orchestration riche et inventive au service de l'illustration du texte. Ainsi dans l'oratorio *La Résurrection (Opstandelsen ou Die Auferstehung* en allemand) sont notamment dépeints avec beaucoup d'éclat des phénomènes naturels tels qu'un tremblement de terre ou un lever de soleil<sup>11</sup>. De plus, tout comme dans l'*Halleluja de la Création*, l'articulation adroite des différents numéros (arias, duos, chœurs) contribue au déroulement fluide de la pièce et l'effet global qui en résulte est très convaincant<sup>12</sup>.

En tout, Kunzen produit une vingtaine d'ouvrages pour le théâtre. Il compose également de la musique instrumentale dont une remarquable symphonie en sol mineur

---

<sup>9</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, 2001.

<sup>10</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, 2001.

<sup>11</sup> cf. SCHWAB, Heinrich W., *F. L. Æ. Kunzen als Komponist religiöser Musik* in « Der Komponist Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817). Gattungen. Werke. Kontexte » Köln, Böhlau Verlag, 2015, pp.115-120.

<sup>12</sup> cf. KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, 2001.

(vers 1795), une sonate pour piano en do dièse mineur tout autant digne d'intérêt (composée probablement entre 1789 et 1791), ainsi que des ouvertures pour orchestre et diverses pièces pour clavier.

### *Contexte de création de l'œuvre : l'âge d'or danois*

L'âge d'or danois (en danois *Den danske guldalder*) désigne une période d'effervescence créatrice exceptionnelle survenue au Danemark durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (1800 – 1850) qui s'est étendue à pratiquement tous les domaines artistiques (arts visuels, littérature, musique) et scientifiques<sup>13</sup>. Cet essor quasi-spontané de la vie culturelle et intellectuelle est d'autant plus remarquable que le pays est en proie, à cette époque, à de grandes difficultés politiques et financières.

En effet, alors que le Danemark avait connu une fin de XVIII<sup>e</sup> siècle prospère et florissante, marquée notamment par l'émancipation pacifique des classes paysannes, les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle s'annoncent en revanche éminemment plus compliquées sur le plan de la politique extérieure en raison notamment de l'implication du royaume dans différents conflits à l'issue incertaine face à plusieurs grandes puissances européennes<sup>14</sup>. En effet, suite à l'adhésion du pays à la Ligue de neutralité armée dans le cadre des guerres napoléoniennes, la marine militaire anglaise (*Royal Navy*) commence à mener dès 1800 une série d'incursions à caractère d'intimidation dans les eaux territoriales du Danemark, et, en 1807, bombarde pendant plusieurs jours la capitale Copenhague envoyant par le fond la plupart des navires dano-norvégiens qui étaient stationnés dans le port de la ville et qui faisait la fierté du royaume. Pour aggraver la situation, le pays, incapable de supporter les coûts de la guerre, affiche en 1813 un état financier précaire et se rapproche dangereusement de la banqueroute. L'année suivante (1814), le Danemark se voit finalement contraint de céder le territoire de la Norvège à son voisin de l'est, la Suède, mettant ainsi un terme à une union vieille de quatre siècles et demi. Ces épisodes douloureux, auxquels viendra s'ajouter en 1864 la défaite désastreuse lors de la seconde guerre de Schleswig, ont certainement contribué à l'éclosion d'un fort sentiment national qui s'est à son tour propagé dans le domaine des arts et des sciences.

---

<sup>13</sup> cf. CARON, Jean-Luc, 2017, p.23.

<sup>14</sup> Sauf mention contraire, toutes les informations figurant dans ce paragraphe sont tirées de : CARON, Jean-Luc, 2017, pp.24-25.

Les acteurs de cet âge d'or, qui ne constitue pas réellement un mouvement organisé en soi, bien qu'actifs dans des milieux différents les uns des autres, participent néanmoins chacun à leur manière au développement de la vie culturelle nationale<sup>15</sup>. La renommée de certains d'entre eux dépasse d'ailleurs largement les frontières du petit territoire danois. C'est le cas par exemple du célèbre écrivain Hans Christian Andersen (1805 – 1875) dont les contes populaires sont encore aujourd'hui connus dans le monde entier. Il en va de même pour le chorégraphe Auguste Bournonville (1805 – 1879) figure majeure de l'histoire du ballet danois, ou du grand philosophe et théologien Søren Kierkegaard (1813 – 1855) généralement considéré comme le père de la pensée existentialiste. On peut encore citer ici le linguiste Rasmus Rask (1787 – 1832) qui fut l'un des pionniers de la grammaire comparée ou le physicien Hans Christian Ørsted (1777 – 1851), découvreur du champ magnétique généré par les courants électriques.

En dehors de la musique, les principaux artistes de l'âge d'or danois étaient les peintres Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783 – 1853), Wilhelm Ferdinand Bendz (1804 – 1832), Christen Købke (1810 – 1848), Wilhelm Marstrand (1810 – 1873), Constantin Hansen (1804 – 1880), le sculpteur Bertel Thorvaldsen (1770 - 1844) et l'architecte Christian Frederik Hansen (1756 - 1845) surnommé dans son pays natal le « Palladio danois ». Pour ce qui est de la musique, on retiendra ici les noms de Friedrich Kuhlau (1786 – 1832), Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774 – 1842), Johan Peter Emilius Hartmann (1805 – 1900), Niels Gade (1817 – 1890) et Hans Christian Lumbye (1810 – 1874) aussi parfois appelé le « Strauss du Nord ». A cette liste non-exhaustive vient évidemment s'ajouter le compositeur qui nous intéresse dans le cadre de ce travail, Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, qui, comme nous l'avons vu, a largement contribué à poser les fondements de cet âge d'or. A l'instar de nombreux musiciens d'origine allemande installés à cette époque au Danemark (Kuhlau, Weyse, Schultz, etc.), Kunzen a rapidement adopté la langue et la culture de son pays d'adoption, faisant ainsi de lui un exemple parfait d'une intégration réussie (il fut d'ailleurs décoré de l'ordre de Dannebrog en 1811)<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> cf. CARON, Jean-Luc, 2017, p.23.

<sup>16</sup> cf. SCHWAB, Heinrich W., *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens.*, Heide in Holstein, Westholsteinische Verlagsdruckerei Boyens & Co., 1995, p.195.

## *Analyse de l'ouverture basée sur le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée*

Kunzen, qui était déjà familier avec la musique de Mozart depuis son séjour à Francfort-sur-le-Main (1792 – 1794), composa son *Ouverture basée sur le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée* en 1807 à Copenhague<sup>17</sup>. L'œuvre fut publiée l'année suivante (1808) au Bureau de Musique d'Ambrosius Kühnel (1770 – 1813) à Leipzig où elle fut également jouée à au moins trois reprises aux concerts du Gewandhaus<sup>18</sup>. L'ouverture, écrite dans le ton de ré mineur et portant le numéro trois dans le catalogue thématique des œuvres du compositeur, fait appel à un large effectif orchestral constitué de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes (en si bémol), deux bassons, quatre cors (dont deux en fa et deux en ré), deux trompettes (en ré), deux timbales (ré et la), premiers et seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses. Cet effectif (qui peut être facultativement enrichi de trois voix de trombones ainsi que d'une partie de serpent) s'avère assez proche de celui qu'utilise Mozart dans sa propre ouverture (à l'exception du nombre de cors réduit à deux chez Mozart). A noter que, s'agissant d'une ouverture de concert, la composition n'est reliée à aucune œuvre lyrique en particulier et constitue donc une pièce de musique instrumentale entièrement autonome<sup>19</sup>.

Comme son titre l'indique explicitement (*Ouverture nach dem Thema der Ouverture zur Zauberflöte komponirt*), l'ouverture est basée sur le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée de Wolfgang Amadeus Mozart (il s'agit en l'occurrence du sujet fugué bien connu par lequel débute l'*Allegro* de l'ouverture de Mozart, voir fig. 3 ci-dessous). Or, il se trouve par une amusante coïncidence qu'un thème similaire avait déjà été utilisé auparavant par Muzio Clementi (1752 – 1832) dans sa sonate en si bémol majeur opus 24 n°2 (aussi souvent répertoriée comme opus 47 n°2) que le compositeur joua en présence de l'Empereur Joseph II au cours d'une joute musicale l'opposant à Mozart en 1781<sup>20</sup>. Tout porte à croire que ce dernier se soit souvenu de cette pièce dix ans plus tard lors de la composition de son célèbre singspiel datant de 1791. Quant à Kunzen, bien que ce dernier ait recensé trois sonates de Clementi en 1792 pour le journal

---

<sup>17</sup> cf. KEYM, Stefan, *Eine „zweckmäßige und natürliche Fortschreitung der Gefühle“: Die Ouvertüre als ein Schlüssel zur norddeutschen Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen*, in « Der Komponist Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817). Gattungen. Werke. Kontexte » Köln, Böhlau Verlag, 2015, p.88.

<sup>18</sup> cf. KEYM, Stefan, 2015, p.88.

<sup>19</sup> Selon Heinrich W. Schwab, Kunzen aurait toutefois utilisé cette ouverture comme introduction au drame *Gyrithe* de Laurids Kruse (1778 – 1840) datant lui aussi de 1807 (cf. SCHWAB, Heinrich W., 1995, p.154).

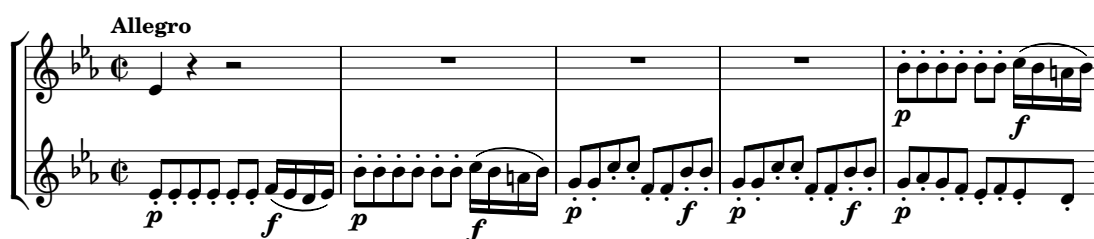
<sup>20</sup> cf. KEYM, Stefan, 2015, pp.85-86.



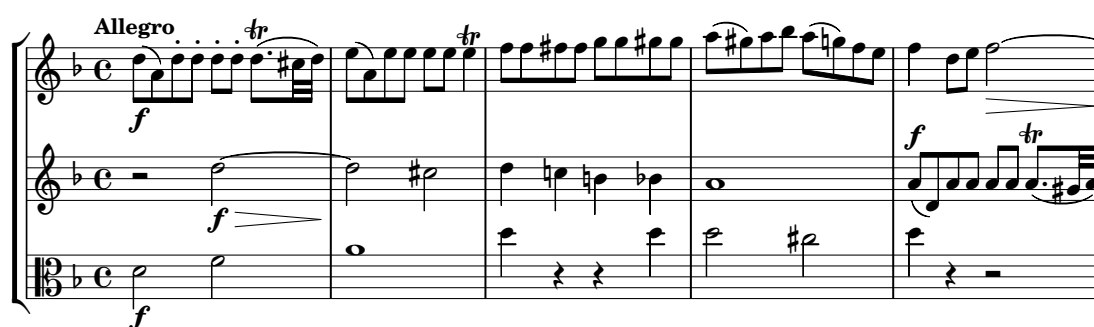
*Musikalisches Wochenblatt*, il est difficile de savoir s’il connaissait lui aussi cette œuvre dont Mozart s’est vraisemblablement inspiré<sup>21</sup>. La comparaison des trois versions de ce thème tel qu’il apparaît dans les compositions respectives de Clementi, Mozart et Kunzen nous permet d’en dégager un certain nombre de caractéristiques communes et d’observer son évolution d’une œuvre à l’autre.



**Figure 2** : Mesures initiales du premier mouvement de la sonate op. 24 n°2 de Muzio Clementi.



**Figure 3** : Le début de l’*Allegro* de l’ouverture de la Flûte enchantée de Wolfgang Amadeus Mozart (mesures 16 à 23). Le thème fugué y est d’abord exposé aux violons II puis repris à la quinte supérieure par les violons I.



**Figure 4** : Le début de l’*Allegro* de l’ouverture de Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen basée sur le thème de l’ouverture de la Flute enchantée de W. A. Mozart (mesures 39 à 46). Le thème fugué y est exposé aux violons I en même temps que le contre-sujet (violons II et altos) puis repris à la quarte inférieure par les violons II.

<sup>21</sup> cf. KEYM, Stefan, 2015, pp.85-86.

Le thème original de Clementi est articulé autour d'une brève cellule rythmico-mélodique nous faisant entendre une série de six croches répétées suivie d'un groupe de quatre doubles croches formant une sorte de gruppetto. Partant du si bémol grave, ce même motif est ensuite répété à la quinte (fa) puis à l'octave (si bémol) supérieure, esquissant un mouvement ascendant qui est brusquement interrompu à la quatrième mesure par une succession de deux accords arpégés formant une cadence plagale. Pendant ce temps, un accompagnement assez sommaire de la basse vient préciser le contour harmonique du thème.

De construction bipartite (2 x 2 mesures), le sujet fugué de l'ouverture de Mozart débute, quant à lui, exactement de la même manière que le thème de Clementi (la mélodie du thème étant simplement transposée en mi bémol majeur), mais s'engage dès la troisième mesure dans une direction différente afin de préparer l'entrée en imitation du sujet à la quinte supérieure. C'est d'ailleurs précisément dans l'utilisation de ce thème comme sujet de fugue que réside la principale différence entre les versions de Mozart et de Clementi. En effet, en ayant recours à cette technique d'écriture savante quelque peu désuète à son époque, Mozart nous révèle d'une part le grand potentiel contrapuntique de ce thème, et, d'autre part, nous renvoie expressément à des modèles compositionnels préclassiques voire baroques.

On retrouve, de façon plus explicite encore, cette allusion à la musique du passé chez Kunzen qui reprend l'idée mozartienne de l'exposition fuguée du thème (présenté ici simultanément avec son contre-sujet) et qui, pour donner une saveur plus « archaïque » à sa composition substitue le mode mineur au mode majeur utilisé par Mozart et Clementi. Ce choix, conférant à l'œuvre en général un ton plus grave, oblige néanmoins le compositeur à procéder à une série de remaniements au niveau de la structure de son thème : ainsi, on s'aperçoit tout d'abord que le saut de quinte ascendant entre les deux premières mesures du thème est réduit à un simple intervalle de seconde qu'un mouvement contraire obligé d'une quarte descendante au contre-sujet vient suppléer. De plus, on constate que la série de six notes répétées au début du thème est interrompue dès la deuxième croche par un saut passager sur une autre note de l'accord et que le groupe de quatre doubles croches à la fin de ce même motif est remplacé par une note trillée écrite alternativement sous la forme d'une noire seule ou d'une croche pointée suivie par deux triples croches en guise de terminaison. Malgré ces changements affectant de manière non-négligeable la nature mélodique du thème, sa parenté avec son homologue mozartien reste néanmoins miraculeusement intacte.

En plus du thème principal, Kunzen réutilise également dans sa composition toute sorte de motifs musicaux provenant de l'ouverture de Mozart. C'est le cas, par exemple, de la suite de six croches descendantes servant dans les deux pièces d'accompagnement contrapuntique du thème principal.



**Figure 5 :** Bref motif mélodique apparaissant dans l'ouverture de la Flûte enchantée de Mozart (mesures. 41 à 42, violons I).



**Figure 6 :** Le même motif tel qu'il apparaît dans l'ouverture de Kunzen (mesures 49 à 50, violons I).

Ces multiples emprunts permettent au compositeur de rendre plus intelligible le lien de parenté entre sa composition et celle de Mozart dont on a l'impression qu'il cite quelquefois littéralement certains passages à l'instar des mesures 76-79 qui affichent une ressemblance frappante avec les mesures 53-56 de l'ouverture de la Flûte enchantée.

On peut également relever des similarités notables entre les deux œuvres au niveau de leur articulation formelle : ainsi, on remarque par exemple que les deux compositions comportent chacune une introduction lente précédant une section rapide et que cette dernière adopte, dans les deux cas, la forme caractéristique d'un *allegro* de sonate avec certaines réminiscences de l'écriture fuguée. Cette structure bipartite peut être interprétée comme une référence à une forme musicale bien précise de l'époque baroque, à savoir l'ouverture à la française dont la première partie, lente et majestueuse, présente souvent des rythmes pointés tandis que la seconde partie est en général plus rapide et fuguée. Si la plupart de ces caractéristiques se retrouvent dans l'ouverture de Mozart, la référence semble cependant encore plus évidente chez Kunzen qui emploie ainsi de nombreux rythmes pointés ainsi que des motifs « en fusée » caractéristiques de ce type de composition dans l'introduction lente dans son ouverture (fig. 5 et 6).



**Figure 5 :** Rythmes pointés dans l'introduction lente de l'ouverture de Kunzen basée sur le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée (mesures 1 à 3, violons I).



**Figure 6 :** Motifs « en fusée » typiques de l’ouverture à la française dans l’ouverture de Kunzen basée sur le thème de l’ouverture de la Flûte enchantée (mesures 34 à 38, violons I).

Ces figures rythmiques sont très similaires à celles que l’on trouve à profusion dans les ouvertures des suites orchestrales baroques, comme nous le montre l’exemple de la suite en ré mineur (FaWV K:d4) de Johann Friedrich Fasch (1688 – 1758) ci-dessous.



**Figure 7 :** Mesures initiales du premier mouvement (ouverture) de la suite orchestrale en ré mineur (FaWV K:d4) de Johann Friedrich Fasch (violons I).

On retrouve en outre des traces de ce style d’écriture « à l’ancienne » également dans d’autres compositions de Kunzen comme par exemple dans l’introduction lente de l’ouverture de son opéra *Erik Ejegod* composé en 1798 (fig.8).



**Figure 8 :** Motifs « en fusée » et rythmes pointés dans l’introduction lente de l’ouverture de l’opéra *Erik Ejegod* de Kunzen (mesures 7 à 11, violons I).

Tout comme chez Mozart, la seconde partie de l’ouverture de Kunzen débute ensuite par une présentation fuguée du thème. Celle-ci ne se déroule cependant pas de manière tout à fait identique dans les deux cas : en effet, alors que Mozart nous fait d’abord entendre le sujet de la fugue exposé seul aux seconds violons, Kunzen choisit de nous le présenter aux premiers violons, directement accompagné par son contre-sujet (seconds violons et altos). De plus, la réponse (à la quinte supérieure) est réelle chez Mozart (en si bémol majeur, sans mutations du sujet), tandis qu’elle est tonale chez Kunzen (réponse à la quarte inférieure avec mutations). Dans les deux ouvertures, la

présentation fuguée du thème est immédiatement suivie par un grand *tutti* orchestral exposant celui-ci de manière « standard » (non-fuguée).

Conformément au déroulement traditionnel de la forme sonate, Mozart amorce ensuite un changement de région tonale et module en si bémol majeur afin de terminer l'exposition dans le ton de la dominante. De son côté, Kunzen module vers le relatif majeur du ton principal (fa majeur) après une longue section en ré mineur reprenant des éléments du thème (comparable à une section de divertissement dans une fugue) et servant à accroître la tension dramatique du morceau. La section de développement débute, chez Kunzen, par une nouvelle exposition fuguée du thème en fa mineur suivies d'une série de modulations dans des tons éloignés dont l'une (mesures 144-155) nous amène jusqu'en mi bémol majeur qui est la tonalité principale de l'ouverture de Mozart. La réexposition commence finalement à la mesure 182 par une nouvelle présentation fuguée du thème. Cette section nous fait réentendre dans le ton principal des éléments mélodiques déjà présentés dans l'exposition tel que les brèves interventions solistes des instruments à vent qui s'échangent de courts motifs mélodiques ou la longue séquence ascendante et chromatique du thème.

En initiant un retour au thème de l'introduction lente vers la fin du morceau, Kunzen ne fait que renforcer l'analogie structurelle de sa composition avec l'ouverture à la française qui, comme on le sait, se termine la plupart du temps par la reprise, en général légèrement modifiée, de la section initiale. Mais, tandis que Mozart nous fait réentendre les accords introductifs de son ouverture juste avant le début de la section de développement (mesure 103), le retour de l'introduction lente survient chez Kunzen à la fin de la réexposition au moment où la pièce atteint son paroxysme pathétique. La brève transition préparant le retour de la section initiale reprend en outre les mêmes figures rythmiques descendantes par lesquelles s'était terminée l'introduction lente sur deux points d'orgue à la mesure 38. La réexposition raccourcie de l'introduction est immédiatement suivie par une dramatique coda reprenant le thème fugué de l'*Allegro* et formant une sorte de grand *crescendo* de Mannheim chromatique. Cette structure inhabituelle avec reprise de l'introduction lente vers la fin de la réexposition se retrouve également dans d'autres compositions de cette époque à l'instar du premier mouvement de la symphonie n°103 de Joseph Haydn (datant de 1795) qui a potentiellement pu servir de modèle à Kunzen pour sa composition.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une fugue à proprement parler, mais plutôt d'un mouvement de sonate adoptant par moments le style fugué, la seconde partie de

l'ouverture de Kunzen n'en est pas moins écrite dans un langage savant et contrapuntique caractéristique de ce type de composition. Comme le remarque en effet un critique anonyme dans un article du périodique musical *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ) de Leipzig, il semblerait qu'en comparaison avec son modèle mozartien, Kunzen se soit davantage efforcé de maintenir sa composition dans un style d'écriture rigoureux rappelant celui de la fugue<sup>22</sup>. Selon cet auteur, le compositeur n'aurait ainsi pas cherché « à éviter autant que Mozart les tournures traditionnelles de l'écriture fuguée » (*hat auch gewöhnlichere Wendungen der fugirten Schreibart nicht so vermeiden wollen, als Mozart*), son thème étant moins « orné d'idées mélodiques superflues » (*mit wenigern, und nicht so anmuhtigen Zwischensätzen verwebt*). Il en résulte une composition « plus stricte dans le style » (*strenger im Styl gehalten*) dont l'effet global est d'une « grande puissance dramatique » (*fast eben so mächtig in der Wirkung*). On trouvera ci-dessous le texte intégral de cette critique (traduction par l'auteur) :

*Wir hörten ausser der genannten Stücken in diesem Konzerte noch [...] Kunzens Ouvertüre, nach dem Mozartschen Thema zur Ouvertüre der Zauberflöte bearbeitet. Sie wurde zum erstenmale, und mit Genauigkeit, Kraft, Leben, und vollkommen angemessenem Ausdruck gegeben. Der Hochachtungswürdige, gelehrte Komponist hat Mozarts Thema denn doch nicht ganz beybehalten, hat es mit wenigern, und nicht so anmuthigen Zwischensätzen verwebt, hat auch gewöhnlichere Wendungen der fugirten Schreibart nicht so vermeiden wollen, als Mozart; aber strenger hat er das Ganze im Styl, und fast eben so mächtig in der Wirkung gehalten. In der pathetischen, geist- und kunstvollen Einleitung schien*

En plus des pièces citées précédemment, nous avons également entendu lors de ce concert l'ouverture de Kunzen composée d'après le thème de l'ouverture de la Flûte enchantée de Mozart. La pièce a été jouée ici pour la première fois avec toute la vigueur, la précision, l'énergie et l'expression nécessaires à sa bonne réalisation. Ayant repris le thème de Mozart avec quelques légères modifications, l'éminent compositeur a essayé de ne pas embellir celui-ci excessivement avec des idées mélodiques superflues et n'a pas non plus cherché à éviter, autant que Mozart, les tournures traditionnelles de l'écriture fuguée. Il a ainsi su maintenir le tout dans un style plus strict en insufflant à son œuvre une

<sup>22</sup> cf. KEYM, Stefan, 2015, p.87.

*uns jedoch der Orgelpunkt allzulang, zumal da die Aufführung der übrigen Instrumente Wiederholungen enthält und mithin diese sehr lange Ausdauer nicht genug durch Mannichfaltigkeit gedeckt wird. Mehr Wünschen wir über dieses höchst schätzbare Werk zu sagen, wenn wir es erst öfter gehört haben und näher mit ihm bekannt worden sind.*

grande puissance dramatique. Cependant, les multiples points d'orgue dans la majestueuse introduction lente nous ont semblés un peu longs, cette section n'étant pas particulièrement diversifiée à cause des nombreuses répétitions instrumentales. Nous aimerions parler plus en détail de cette œuvre admirable lorsque nous aurons eu l'occasion de la réécouter plusieurs fois<sup>23</sup>.

Malgré les nombreuses similitudes que l'on peut relever entre les deux œuvres tant au niveau formel que thématique, l'ouverture de Kunzen se distingue toutefois de son modèle mozartien par son atmosphère particulièrement sombre (l'œuvre a été composée, rappelons-le, en 1807, l'année du bombardement de Copenhague par la flotte de guerre anglaise) induite notamment par le choix d'une tonalité mineure pour sa composition. Le ton principal de l'ouverture de Kunzen (ré mineur) est d'ailleurs passablement éloigné de la tonalité principale de l'ouverture de Mozart (mi bémol majeur) sur le plan du cycle des quintes. On peut néanmoins considérer que les deux œuvres forment, par leur caractère contrastant, une paire logique dans la mesure où l'une constituerait, en quelque sorte, le pendant opposé de l'autre.

### *Conclusion*

L'étude comparative de ces deux ouvertures jumelles nous aura donc permis d'identifier un certain nombre de leurs caractéristiques communes tout comme quelques-unes de leurs dissemblances. Nous avons ainsi pu constater que, mis à part leur ressemblance thématique, les deux œuvres adoptent également une structure formelle semblable et qu'elles sont stylistiquement assez proches. Bien que l'ouverture de Kunzen ne se démarque en ce sens que peu de son modèle mozartien, dans la mesure où elle ne présente aucune innovation significative sur l'un de ces deux plans, elle n'en est pas pour autant dépourvue de grandes qualités musicales. En effet, l'œuvre est empreinte d'une

---

<sup>23</sup> Compte-rendu anonyme d'un concert à Leipzig paru dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. XI, n°17 (1809), cité dans : SCHWAB, Heinrich W., 1995, p.194.

grande intensité dramatique et présente une grande variété d'idées mélodiques rehaussée par un usage adroit des différentes couleurs orchestrales. De plus, le compositeur est parvenu à se réapproprier avec succès le thème de Mozart et a su l'intégrer de manière cohérente dans son discours musical.

En outre, à travers cette œuvre, le compositeur rend non seulement un hommage vibrant à la musique de Mozart, dont l'esthétique classique a fortement influencé ses propres compositions, mais également à celle des maîtres baroques anciens (Bach, Haendel, Kirnberger, etc.). Ce comportement respectueux à l'égard des musiciens du passé n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'attitude similaire adoptée par Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832) et son élève Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809 – 1847)<sup>24</sup>.

Étant donné, le grand intérêt porté aux maîtres viennois par Kunzen – à Mozart en particulier – il n'est, de ce fait, pas étonnant que ses compositions (dont cette ouverture) soient largement imprégnées du style de son idole. Cette admiration a cependant pu susciter des moqueries de la part de ses congénères, notamment de Friedrich Kuhlau (1786 – 1832) qui écrivit un canon à trois voix (*Comische Canons für drei Männerstimmen von Friedrich Kuhlau*, n°10) portant le titre d'*Anticherubinismus* (« anti-Cherubiniisme ») et dont le texte tourne en dérision les goûts musicaux de Kunzen (traduction ci-dessous par l'auteur)<sup>25</sup>.

*Ach ! Musick von Cherubini ist auch  
gar zu sehr chromatisch ! Dafür  
lob'ich mir Hinzens und Kunzens  
Gesänge, die sind ja wie Wasser so  
klar.*

Ah ! La musique de Cherubini est  
décidément bien trop chromatique ! En  
revanche, j'affectionne les chansons de  
Hinzen et de Kunzen : elles sont claires  
comme de l'eau de roche.

Finalement, on décèle également dans cette composition, la volonté de Kunzen de rivaliser quelque peu avec son modèle mozartien en combinant richesse mélodique et contrepoint complexe. En procédant ainsi, le compositeur parvient en quelque sorte à unifier au sein d'une même œuvre les styles d'écriture préclassiques et classiques. Il convient en outre d'ajouter à cela que l'œuvre ne souffre aucunement de sa comparaison

---

<sup>24</sup> cf. KEYM, Stefan, 2015, p.88.

<sup>25</sup> Kuhlau est également l'auteur d'un autre canon (issu du même recueil) dont le texte se moque du long nez qu'avait apparemment Kunzen (*O du Nase aller Nasen ! nein, so gross ist meine nicht !*) cf. SCHWAB, Heinrich W., 1995, pp.162-163.



avec son illustre modèle, l'ouverture de Kunzen étant suffisamment bien écrite pour pouvoir supporter sans pâlir le rapprochement inévitable avec la pièce de Mozart. A ce titre, l'œuvre mérite certainement que l'on s'y intéresse davantage à l'avenir tout comme l'ensemble de la production musicale de son auteur.

### *Bibliographie*

#### Monographies

- SCHWAB, Heinrich W., *Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761–1817). Stationen seines Lebens und Wirkens.*, Heide in Holstein, Westholsteinische Verlagsdruckerei Boyens & Co., 1995.
- WALD-FUHRMANN, Melanie, WIESENFELDT Christiane (dir.), *Der Komponist Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817). Gattungen. Werke. Kontexte*, Köln, Böhlau Verlag, 2015.
- CARON, Jean-Luc, *La musique danoise et l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle. De l'âge d'or danois aux contemporains de Carl Nielsen*, Paris, L'Harmattan, 2017.

#### Articles scientifiques

- SCHWAB, Heinrich W., « F. L. Æ. Kunzen, der Hofkapellmeister und die königliche Bibliothek », *Fund og Forskning*, vol. 34, 1995, pp.159-178.
- SCHWAB, Heinrich W., *F. L. Æ. Kunzen als Komponist religiöser Musik* in « Der Komponist Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817). Gattungen. Werke. Kontexte » Köln, Böhlau Verlag, 2015, pp.90-129.
- KEYM, Stefan, *Eine „zweckmäßige und natürliche Fortschreitung der Gefühle“: Die Ouvertüre als ein Schlüssel zur norddeutschen Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel von Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen*, in « Der Komponist Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen (1761 – 1817). Gattungen. Werke. Kontexte » Köln, Böhlau Verlag, 2015, pp.66-89.

## Articles d'encyclopédies

- KARSTÄDT, Georg ; SCHNOOR, Arndt, « Kunzen family » in *Grove Music Online*, 2001.
- SCHNOOR, Arndt ; HEYDEMANN, Nadine ; SCHWAB, Heinrich W., « Kunzen » in *MGG Online (Musik in Geschichte und Gegenwart)*, 2016.

## Partitions

La retranscription et la réalisation du score orchestral de l'ouverture a été effectuée par l'auteur sur la base de l'édition de Kühnel (Leipzig) datant de 1808 et accessible en ligne sur IMSLP (*International Music Score Library Project*).